<36603481760012

<36603481760012

Bayer. Staatsbibliothek

leg. g. 397 x - 1/2

<36603481760012

<36603481760012

Bayer. Staatsbibliothek

Allgemeines Theater-Lexikon

oder

Encyklopädie

alles Wissenswerthen

für Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde

unter Mitwirkung der

sachkundigsten Schriftsteller Deutschlands

herausgegeben von

R. Blum, K. Herloßsohn, H. Marggraff.

Neue Ausgabe.

Erster Band.

A bis **Bouilly** nebst Nachtrag.

Mit 4 lithographirten Zeichnungen.

Altenburg und Leipzig,

Expedition des Theater-Lexikons.

(H. A. Pierer. C. Heymann.)

1846.

155-9 D.

L. eleg. g. 397 x - 1/2

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Die Bühne ist für uns Deutsche außer der Kirche fast die einzige Stätte der Oeffentlichkeit. In ihrer Beachtung und Anerkennung vereinigen sich alle Stämme, Staaten und Provinzen des deutschen Volkes, sie ist der Mittelpunkt der intellectuellen und geselligen Einheit Deutschlands, ein die Zeitblätter und Conversation stets rege und lebendig erhaltender, nie sich erschöpfender oder alternder Stoff, und demnach ein unabweisbares Aggregat des gesellschaftlichen Lebens. Sängerinnen und Tänzerinnen erfüllen nicht, wie sonst, eine Stadt, ein Land, sondern ganz Europa, ja die Welt mit ihrem Ruhm; der ehemals heimathlose Histrione hat sich emancipirt und ist ein Glied geworden der neuen Gesittung; der fahrende Schüler, dem man vor Zeiten ein ehrliches Begräbniß verweigerte, bewegt sich als gesuchter Gast in den parkettirten Salons der höchsten Civilisation und der Lustigmacher, den man sonst in eine Scheune verwies, glänzt mit den Blitzen seines Geistes in den Assembleen der besten Gesellschaft. Der Lorbeer schmückt den darstellenden Künstler wie den Helden und manche Grafenkrone prangt auf der Stirn einer ehemaligen Bühnenkünstlerin, welche die Gattin eines Crösus oder Staatsmannes ward und die Poesie hinübertrug in sein ödes Leben.

Ist es aber unverkennbar, daß die Bühne ein integrirender Theil der modernen Cultur geworden, so ist die **genaue Kenntniß** derselben nicht allein für den darstellenden Künstler, sondern für jeden Gebildeten ein Bedürfniß, eine Nothwendigkeit.

Die Aufgabe des Bühnenkünstlers ist **Menschendarstellung**; ein Wort, so leicht hingeworfen, von der Menge oft wie die unbedeutendste Handarbeit betrachtet; und doch umfaßt sein Begriff die Unendlichkeit des Geistes und des Gedankens, die ganze Summe des menschlichen Lebens.

Jede Wissenschaft hat sich so viel wie möglich begrenzt und ihren Inhalt niedergelegt in Werken, die dem Einzelnen als Leitfaden dienen, an dem er ihre Höhe erklimmen kann. Nur dem Bühnenkünstler **fehlt** ein solcher Leitfaden, sey es in der Gestalt eines Lehrbuchs, oder in alphabetischer Form, der über **alle** Gegenstände der Theaterwelt rasche und vollständige Auskunft gäbe. Der Künstler aber kann nicht aus dem Staube der Folianten, aus dem Chaos der Bibliotheken die wissenschaftlichen Nachweise hervorsuchen, deren er zu seiner Leistung bedarf. Noch weniger aber kann der Gebildete neben seinen Berufsarbeiten die weitzerstreuten Mittel sammeln, die ihm nothwendig sind, um eine Kunstleistung in ihrer ganzen Bedeutung zu erfassen. Die vorhandenen, in den Händen Aller befindlichen Encyklopädien und Conversations-Lexika geben aber über dergleichen Gegenstände keineswegs genügende Belehrung. Die Erscheinung des Theater-Lexikons ist daher gerade zu unserer Zeit wohl völlig **zeitgemäß**.

Die Herausgeber des Theater-Lexikons wollen in demselben dem darstellenden Künstler ein Handbuch geben, welches ihm zur erleichternden Nachhülfe auf der schwierigen Laufbahn seines Berufs dient, dem ernstlich strebenden Kunstjünger in Biographien von Bühnenkünstlern bedeutende Vorbilder hinstellt und ihn auf die Quellen hinweist, wo er Ausführlicheres über die fraglichen Gegenstände findet. Zugleich aber auch ein Buch herstellen, welches das Publikum belehrt über die schwere Kunst der Menschendarstellung, und dem Bühnenfreunde die Mittel bietet, sein Urtheil zu berichtigen und zu erweitern; welches also nicht allein dem darstellenden Künstler, sondern jedem Gebildeten nützlich und unentbehrlich seyn soll. Sie wählten aber zum Theater-Lexikon statt der starren Form eines Lehrbuchs die flüssigere und übersichtlichere **alphabetische**, um so die Vortheile eines Lehrbuchs mit dem eines Lexikons zu vereinen.

Wo es zum Verständniß des Textes zweckmäßig erschien, sind erläuternde Abbildungen hinzugefügt.

Die Herausgeber sind durchdrungen von der Wichtigkeit ihres Unternehmens. Was ein strebsamer Wille und reger Fleiß, verbunden mit einer möglichst genauen Kenntniß des Gegenstandes und sorgfältigster Benutzung der vorhandenen, weitzerstreuten Quellen leisten können, das haben sie gegeben.

Sehr viele Notabilitäten des Theaterwesens haben sie unterstützt. Das nachfolgende Verzeichniß der Mitarbeiter zeigt, welche bedeutende Talent beigesteuert haben. Vorzüglich hat der Regisseur des königl. Theaters in Berlin L. Schneider, das Buch mit den werthvollsten Artikeln unterstützt.

So ausgerüstet, schmeicheln sich die Herausgeber, etwas Brauchbares, Zweckmäßiges und durchaus Tüchtiges geliefert zu haben. Sie glauben zugleich, daß der bedeutend wohlfeilere Preis dieser neuen Ausgabe des Theater-Lexikons eine um so größere Verbreitung sichern wird.

Das Theater-Lexikon enthält:

1) Das Wichtigste der **Theorie** und **Aesthetik** der **Schauspielkunst.**

2) Grundzüge der **Deklamation, Mimik** und **Gestikulation**, gestützt auf die Elemente der Psychologie.

3) **Bühnentechnik** in ihrem ganzen Umfange; ein bis jetzt fast gänzlich unbearbeitetes Feld der dramaturgischen Literatur.

4) **Musik** und

5) **Tanzkunst**, beide in so fern sie sich auf das Theater beziehen.

6) **Statistik** und **Geschichte des Theaters** im Allgemeinen, und zwar nicht nur die des neuern, sondern

auch die des griechischen und römischen Theaters und der Einrichtungen im Mittelalter, die an das Theater erinnern. Nicht allein die Bühne im Ganzen hat aber ihre Geschichte erhalten, sondern auch alle Theile derselben sind vom geschichtlichem Standpunkte aus beleuchtet, und so dem Trauerspiele, Schauspiele, Lustspiele, der Oper, dem Ballet u. s. w. ihre geschichtlichen Seiten abgewonnen. Auch die Geschichte der einzelnen Bühnen ist, soweit die Materialien dazu zu erlangen waren, gegeben. Jedes Land, jede Stadt, wo die Kunst blüht, haben eigene Artikel erhalten.

7) **Biographien** und **Charakteristiken** der vorzüglichsten dramatischen Schriftsteller und Opern-Componisten aller Zeiten.

8) **Biographien** der vorzüglichsten Schauspieler, Sänger, Choreographen und Tänzer der Vergangenheit, wie der Gegenwart.

9) **Zergliederung** der wichtigsten dramatischen Charaktere mit Anwendungen auf die Auffassung der Rollen im Allgemeinen.

10) **Mythologie** und **Allegorie**, insofern sie betheiligt sind bei der dramatischen Darstellung.

11) Die **Literatur** des Theaterwesens im Allgemeinen, so wie der vorstehenden Punkte im Besondern. Also Aufzählung der wichtigsten Schriften über die verschiedenen Gegenstände am Fuße der betreffenden Artikel.

Leipzig, August 1846.

Die Herausgeber des allgemeinen Theater-Lexikons.

R. Blum. K. Herloßsohn. H. Marggraff.

Verzeichniß der Mitarbeiter.

Alvensleben, L. v., in Wien.
Aweyde, Erneste, in London. †
Baison, Jean Baptiste, Mitdirector des Stadttheaters zu Hamburg.
Ball, G., ehemals Schauspieler in Nürnberg.
Behr, Dr. Alfred v., in Cöthen.
Beurmann, Dr. Eduard, in Frankfurt.
Birch-Pfeiffer, Charl., in Berlin.
Blum, K., Hofopernregisseur in Berlin. †
Brinckmeyer, E., früher Redacteur des Mitternachtsblattes in Braunschweig, jetzt in Halle.
Cosmar, A., in Berlin. †
Deeg, Dr. Johann, in Heidelberg.
Döring, Dr. Heinrich, in Jena.
Dräxler-Manfred, Dr., in Wiesbaden.
Ernst, Moritz, in Brünn.
Funk, Z. (C. F. Kunz) in Bamberg.
Götte, Dr. W., in Leipzig. †
Harrys, G., in Hannover. †
Heller, Dr., in Leipzig.
Hoguet, königl. Balletmeister in Berlin.
Holbein, Fr. v., k. k. Hoftheater-Director in Wien.
Horneyer, C. G., in Mainz.
Jentzsch, Dr. Nic. August, in St. Petersburg.
Kahlert, Dr. A., in Breslau.
Kawaczinski, F. v., in Koburg.
Köchy, Dr., in Braunschweig.
Küstner, Th. v., Generalintendant der königl. Schauspiele in Berlin.
Lebrün, K., ehemal. Mitdirector in Hamburg. †
Lederer, Dr. Ignatz, in Pilsen.
Löning, v., Rittmeister a. D. in Stuttgart.
Marggraff, Dr. R., in München.
Matthiä, Dr. B., in Jena.
Mosen, J., Theaterintendant in Oldenburg.
Neustädt, B., in Breslau.
Oblack, Dr. J. L., in Klagenfurt.
Pierer, H. A., Major in Altenburg.
Rauschenplatt, Dr. L. v., in Straßburg.
Rellstab, L., in Berlin.
Schletter, Dr., in Leipzig.
Schneider, Louis, in Berlin.

Schütte, Hofrath und Dr., in Bremen.
Schütz, Prof. Dr. Fr. C. J., in Halle.
Smidt, Heinrich, in Berlin.
Steinbach, Dr. Ernst, in London. †
Storch, L., in Gotha.
Straube, Emanuel, Beamter in der k. k. ital. Hofkanzlei zu Wien.
Thale, Adalbert vom, (Generalmajor v. Decker) in Berlin. †
Töpfer, Dr. C., in Hamburg.
Trautmann, Fried., in Querfurt.
Trincks, Ferdinand, in Leipzig. †
Wachsmann, C. v., Kammerherr in Dresden.
Walter, Aug., Prof. in Paris.
Weil, Dr. P., in Pesth.
Willkomm, E., in Leipzig.
Winkler, C. Th., (Theodor Hell), Hofrath in Dresden.
Zoller, Dr. Aug., in Stuttgart.

Abkürzungen.

Alleg. .	Allegorie	Mus. .	Musik
Aesth. .	Aesthetik	musik. .	musikalisch
Declam.	Declamation	Myth. .	Mythologie
Decor. .	Decoration	poln. .	polnisch
dram. .	dramatisch	Req. .	Requisit
eng. .	englisch	röm. .	römisch
Folg. .	Folgende, Folgend	russ. .	russisch
franz. .	französisch	Schausp.	Schauspieler
Gard. .	Garderobe	span. .	spanisch
geb. .	geboren	st. . .	starb
griech. .	griechisch	Tanzk. .	Tanzkunst
ital. .	italienisch	Theatergesch.	Theatergeschichte
Jahrh. .	Jahrhundert	Theaterst.	Theaterstatistik
künstler.	künstlerisch	Theaterw.	Theaterwesen
Mal. .	Malerei	Techn. .	Technik.
Maschin.	Maschinerie	Vor. . .	Vorige.

A.

A (Mus.). 1) Vor Guido von Arezzo, dem Reformator des Tonsystems, der e r s t e tiefste Ton. 2) In dem neuern Tonsystem die sechste diatonische Klangstufe in der Stammtonleiter **C dur**; Franzosen und Italiener nennen es **la**. (7.)

Aachen (Theaterstatistik u. Gesch.), Stadt von 37,000 Einw., Hauptstadt des gleichnamigen Regierungsbezirks in den preußischen Rheinprovinzen. Obschon A. der Sitz der Oberbehörden des Bezirks ist, eine zahlreiche Garnison hat, durch das nahe Burtscheid noch eine Einwohnerzahl von 6000 Menschen gewinnt, nicht unbedeutende Handelsgeschäfte, namentlich in niederländischen Tuchen macht und besonders im Sommer, des b e r ü h m t e n B a d e s wegen von zahlreichen Fremden besucht wird, kann es dennoch kein s t e h e n d e s T h e a t e r erhalten. Zur Zeit der Kaiserkrönungen, bei denen es Mummenschanz und Fastnachtspiele gab, finden sich in diesen die ersten Spuren einer Art Theater in A., auch kommen in den Chroniken Spuren von Mysterien in den dortigen Klöstern vor. Dann aber entsteht eine Lücke und erst in der 2. Hälfte des vor. Jahrh. wurde A. von reisenden Gesellschaften besucht, die sich jedoch nur selten und kurze Zeit dort aufhielten. Während der französischen Revolution ruhte das Theater wie alle Künste gänzlich; während der Kaiserzeit spielten wechselnd französische, seltener deutsche Gesellschaften ohne sonderliches Glück in A. Nach dem Frieden von 1815 spielte zuerst der Director S c h i r m e r abwechselnd in A. und Amsterdam; diesen verdrängte die Gesellschaft der M a d. M ü l l e r, die in Düsseldorf, Köln und A. mit geringem Erfolg Vorstellungen gab. Seit 1817 folgte ihr die D e r o s s i s c h e Gesellschaft in gleichen Verhältnissen. Während des Congresses von 1818 erhob sich das Theater zu einem ephemeren Glanze, indem durch die Freigebigkeit des Königs von Preußen ausgezeichnete fremde Künstler berufen und für Costüme und

Decorationen viel verwendet wurde. Als aber bald das Theater in den alten Zustand zurücksank, beschloß man ein neues zu erbauen, welches durch Beiträge der Einwohner und des Königs, der auch den Platz schenkte, nach einem Plane von Schinkel und mit einem Kostenaufwande von 96,000 Thlr. ausgeführt wurde. Als der Bau 1824 vollendet war, wurde eine Comité von 9 Betheiligten als Intendanz ernannt, Ringelhardt erhielt unter deren Oberaufsicht die Direction und spielte abwechselnd in Köln und A. So ergiebig nun im Anfang diese Unternehmung war, so kurz war ihre Dauer; Zwistigkeiten erhoben sich zwischen Direction und Intendanz und als die letztere von der Behörde ein ganz unbegründetes Verbot der Kotzebue'schen Kreuzfahrer erwirkte, schloß Ringelhardt an diesem Spieltage das Haus, hielt sich seines Contractes für entbunden und verließ plötzlich A. Eine Klage der Intendanz gegen Ringelhardt beim Präsidium der Rheinprovinzen hatte keinen Erfolg, der Oberpräsident, Minister von Ingersleben, entschädigte aber Ringelhardt für das aufgegebene A. durch Verleihung der Concession für Bonn und Coblenz, wodurch die Handlungsweise desselben wohl am deutlichsten gerechtfertigt ist. Nach Ringelhardts Entfernung spielte kurze Zeit eine sogenannte vereinigte Gesellschaft in A., 1827 kehrte aber Derossi zurück. Dieser wurde von dem ehem. Hofschauspieler Bethmann aus Berlin verdrängt; die Stadt gab eine namhafte Summe für Decorationen und Garderobe, die besten Mitglieder für Schauspiel, Oper und Ballet wurden engagirt, Alles verkündete den Flor der Bühne, als nach 3 Monaten Bethmann sich wegen Andrangs von Gläubigern unsichtbar machte. Die Gesellschaft stob auseinander, nur ein Theil der Mitglieder spielte eine Zeit lang unter einem Ausschusse fort, bis Röckel das lecke Schifflein zu führen unternahm. Dieser vereinigte sich später mit dem Schauspieler Fischer (jetzt in Karlsruhe) und beide führten die aachener Gesellschaft nach Paris, was aber gänzlich mißlang und den Ruin der aachener Entreprise nach sich zog. Telle übernahm nun das Theater, das sich abermals zu einem ephemeren Glanze erhob und dann plötzlich wieder zusammenfiel. Um dem Theater einen festeren Bestand zu geben, vereinigten sich nun die Eigenthümer des aachener mit den Actionären des kölner Theaters, engagirten eine gemeinschaftliche Gesellschaft, die wechselnd in beiden Städten spielen sollte und übergaben Mühling, jetzt Mit-Director in Hamburg, die technische Leitung. Aber noch vor Ablauf eines Jahres war trotz des wirklich vermehrten Besuches in beiden Städten die Hälfte des Actiencapitals verloren und Alles ging auseinander. Die allgemeine Stimme jedoch spricht den Director

Mühling hierbei frei von Schuld. Kurze Zeit spielte die Gesellschaft für eigene Rechnung unter der Leitung Mühlings fort, bis der Letztere das Theater als selbstständiger Director übernahm und bis zum Jahre 1837 fortführte. Seitdem haben **Henkel** und **Köckert** die Direction ohne Glück und Erfolg geführt; in diesem Augenblicke (Juni 1838) sind sie entzweit und das Unternehmen dem Untergange wieder nahe. Doch soll Köckert geneigt sein, das Theater allein zu übernehmen. Alle diese Thatsachen zeigen deutlich, daß A. selbst unter der Mitwirkung von Köln ein **stehendes Theater nicht erhalten kann.** Mitursachen hiervon sind die unerschwinglichen Auflagen auf das Theater in Köln; Ringelhardts und Mühlings unabläßige Bemühungen vermochten diese und andere Hindernisse nicht zu beseitigen. Das **Schauspielhaus** zu A., eines der schönsten in Deutschlands Provinzialstädten, ist in einem einfach reinen Styl gebaut, auf einem schönen und freien Platze gelegen, im Innern ganz zweckmäßig eingerichtet und hat Raum für 1200 Zuschauer. Die Stadt bietet dem Unternehmer ein Inventar, wobei namentlich vortreffliche Decorationen, die Schöpfungen des Decorateurs und Maschinisten Mühldorfer (jetzt in Mannheim) sind; dagegen ist Garderobe und Bibliothek durchaus unzureichend. Doch sind auch die Auflagen, besonders in Köln, groß und drückend und namentlich ist die Armenabgabe von 10%, von der Stadt jedoch zu verschiedenen Zeiten auf 6% ermäßigt, ja dem Director Bethmann ganz erlassen, ein großes Uebel für den Unternehmer. A. hat kein festengagirtes Orchester; doch ist ein schätzenswerther Verein von Musikern vorhanden, der sich willig mit dem Unternehmer einigt. Bei dem Zustande der Auflösung, worin sich das Theater befindet, können wir über die gegenwärtige Gesellschaft nichts mittheilen. Näheres siehe in Dr. Arendts aachener Theater-Almanach. Jahrg. 1829—31. (R. B.)

Abänderung (Technik). Wird eine Vorstellung abgeändert, so hat das Publikum das Recht, für die dazu gelösten Billets sich das Geld zurückgeben zu lassen. Geschah die A. vor dem Tage der Aufführung, so wird das Geld gewöhnlich nur bis Mittags zurückgegeben, erfolgt die A. aber erst am Tage selbst, so muß dies auch Abends an der Kasse geschehn. Je weniger A.en in einem Repertoir vorkommen, ein desto sicheres Zeichen einer geordneten Verwaltung ist es. Plötzliche Krankheit wirft natürlich jede Berechnung über den Haufen. Das erkrankte Mitglied muß mündlich oder schriftlich die Nachricht davon, mit der Bezeichnung: Eilige Dienstsache, in das Theater senden. Hier verschwende man keine Zeit mit dem Untersuchen der Krankheit oder dem Beibringen eines ärztlichen Attestes. In wessen

Hände auch die Meldung zuerst kommt, so ist es seine Pflicht unverweilt alle Mitglieder in das Theater zu bescheiden, denn nicht eher kann in so dringenden Fällen etwas festgestellt werden, als bis so viele Mitglieder als möglich zur Stelle sind. Gleichzeitig muß für gedruckte oder geschriebene Anzeigen, wo möglich auf farbigem, in die Augen fallendem Papier gesorgt werden, die an den Eingangsthüren und der Kasse anzuschlagen sind. Es liegt in der Sache selbst, bei schnell eintretenden A.en zunächst kleine, kurz vorher gegebene und vollständig einstudirte Stücke und jedenfalls solche zu wählen, die keiner Probe bedürfen. Ist es nöthig, so muß der Souffleur in den Garderoben herumgehen und die Rollen überhören, auch wohl eine schnelle Probe veranstaltet werden, was besonders nothwendig ist, wenn Jemand rasch eine Rolle übernommen hat. Eine schleunige A. ist der Prüfstein für die Umsicht und Verwaltungsgeschicklichkeit eines Bühnenvorstandes. (L. S.)

Abbattimēnti (Combattimenti, Torneamenti und Giostre, ital.; Techn.), große Gefechte, Schlacht- und Waffentänze der italienischen Theater. Man findet Spuren derselben in den frühesten Zeiten der italienischen Oper, und zwar so zahlreich und prächtig in Costüm und Bewaffnung, daß kaum die neueste Zeit Aehnliches geleistet. Callot hat mehrere dieser A. durch seinen excentrischen Grabstichel verewigt. Noch immer sind die A. ein wesentlicher Theil der großen Carnevalsballette und während Frankreich und England das Geräuschvolle und Lächerliche dieser Raufereien in das Melodrama und auf die Vorstadtbühnen verwiesen, nehmen sie in Italien und Deutschland in Glanzopern und Prachtballetten noch ihren Platz ein. In der präcisen Ausführung dieser A. dürften es die Italiener und Engländer am weitesten gebracht haben. Die schwierigste Fechtart der A. ist die mit Schwert, Dolch und Mantel nach altitalienischer Art. Ueber ihre Ausführung und scenische Anordnung, s. Gefecht. (L. S.)

A battūta (ital.; Mus.), s. A tempo.

Abcdīren (Declam. u. Mus.), 1) die empfehlenswerthe und nützliche Uebung einzelne Worte und Sylben, besonders solche, die den Sprachorganen nicht geläufig sind, oft und laut auszusprechen. 2) Die Tonzeichen ohne Text singen, um rein intoniren zu lernen. (B.)

Ābbrechung (Abgebrochenheit), 1) A. der Rede (Declam.), entsteht bei leidenschaftlichen Erregungen. Zorn, Angst, Wahnsinn verkünden sich durch A. d. R., weil in diesen Gemüthszuständen die Gedanken blitzschnell wechseln und häufig sogar den Zusammenhang verlieren; auch die Kraftlosigkeit zeigt sich mitunter durch A. d. R. und ein

plötzlicher Seelen= oder Körperschmerz kann durch dieselbe angedeutet werden. Stets hat der Darsteller eben so sorgfältig darauf zu achten, daß der Zuschauer durch die A. den Faden der Rolle nicht verliere und daß die A. nicht in Zerreißung und unschöne Verstümmelung der Rede ausarte. Besonders der Uebergang aus einem erregten Gemüthszustande in einen ruhigern, muß auch in der Rede bezeichnet werden; jeder zu schnelle Uebergang in einen ruhigen Conversationston zerstört die Wirkung der Darstellung dadurch, daß der Zuschauer zu leicht an das bloße Spiel erinnert wird; jeder zu gedehnte Uebergang zerstört die Wirkung ebenfalls durch Ermüdung. 2) (Mus.), s. Abruptio. (R. B.)

Abēille, 1) (Joh. Chr. Ludwig), geb. 1761 zu Baireuth, lange Zeit Conzertmeister in Stuttgart, wo er auch jetzt noch zurückgezogen lebt, componirte die Opern: Amor und Psyche und Peter und Aennchen, die jedoch wenig Glück gemacht haben. 2) (Gaspard), geb. zu Ryez 1648, Abbé, Akademiker und Lustspieldichter, st. 1718; fast vergessen. Ein Mann von vielem Witz, den er aber nur mit Anstrengung und Grimmassen begleitete. Seine zahlreichen Lustspiele verschwanden daher auch sehr bald von der Bühne. (R.)

Ābend (Alleg.), versinnbildet durch Diana, auf ihrem Wagen zur Jagd fahrend, einen langen Schlagschatten werfend; auch wohl durch eine männliche Figur, die eine Decke über den Kopf hält; öfter noch durch den Hesperus (Abendstern) als Genius, der einen Stern auf dem Haupte trägt und seine Fackel gegen die Erde niedersenkt, zuweilen auch auf dunkelfarbigem Pferde. (K).

A beneplācito (ital.; spr. a beneplatschito; Mus.), nach Gefallen; wenn die Art des Vortrags dem Sänger anheimgestellt wird. (7.)

Ābenteuer, Abenteuerlich (Aesth.). In alten Rittergeschichten zuerst gebraucht. Wir verbinden in ästhetischer Hinsicht den Begriff A. mit dem Begriffe des Wunderlichen, Absonderlichen, grotesk Komischen, was mit den Erscheinungen einer Vernunftwelt nicht wohl in Uebereinstimmung gebracht werden kann. So in der romantischen Poesie: Wieland's Oberon, Ariost's rasender Roland; in der komischen: Cervante's Don Quixote &c. Viele unserer modernen Romane, auch Operntexte, wimmeln von Gezeuge, das jenseit der Grenzen menschlicher Vernunftthätigkeit liegt. Das A. ist überall in der Romantik gut angewandt, wo es mit Bewußtsein als Persiflage und Ironie benutzt wird; nur darf es sich nicht im Ernste als etwas Großes und Erhabenes geben wollen. Auch in Raymund's Zauberpossen hat das A. meist eine tiefere oder ironisirende Beziehung. (H. M.)

Abfallen (Muſ.), das Abnehmen der Kraft, Reinheit oder Klangfülle eines Tones. Nur anhaltende und fortgeſetzte Scalenübung kann dieſen, beſonders auf der Bühne ſehr unangenehm wirkenden Mangel entfernen. (7.)

Abfressen (Theatergeſch.). Bei den wandernden Truppen des vor. Jahrh., wo oft die ganze Geſellſchaft am Hungertuche nagte, pflegte die Directorin an den Vorſtellungstagen eine Abendmahlzeit für das ganze Perſonal vorzubereiten, welche gleich nach geendetem Schauſpiel verabreicht und dann an der ohnehin dürftigen Gage abgezogen wurde. Bei der Ilgneriſchen Geſellſchaft (ſ. d.) war dieſe Sitte noch herrſchend und die Frau Directorin ſpielte nicht ſelten Königin und Köchin zu gleicher Zeit; ihre Geiſteskräfte theilten ſich zwiſchen Rolle und Kochtopf und beide wurden mit gleicher Begeiſterung behandelt. (R. B.)

Abgang (Techn.), 1) das Verlaſſen der Bühne nach einer Scene durch den Darſteller. Da es eine Eigenthümlichkeit des dramatiſchen Gedichtes iſt, die größte Wirkung an das Ende jeder Scene zu legen, ſo folgt daraus, daß der A. meiſt eine große Bedeutung für die Darſtellung hat. Mit großem Unrecht wirft man oft dem Schauſp. den Fehler vor, ſich einen wirkſamen A. vorbereitet zu haben, während er nur die natürliche Aufgabe des Dichters löſt. Freilich; ſucht der Schauſp. da mit äußeren Mitteln, als erhobener Stimme, größerer Leidenſchaftlichkeit u. ſ. w. Beifall zu erreichen, wo die Dichtung dieſen nicht rechtfertigt, ſo thut er Unrecht und ſpielt auf den Effect. Darum iſt auch ein ſogenannter brillanter A. immer das Verdienſt des Dichters und der Darſteller darf ſich keineswegs den Beifall des Publikums allein zuſchreiben. Wird der A. erſt durch den Schauſp. zu einem guten, d. h. mit Beifall belohnten gemacht, ſo iſt er erzwungen und in ſich fehlerhaft. In den älteren engliſchen Luſtſpielen und nach dieſem Muſter auch in einigen deutſchen Stücken des vor. Jahrh. findet ſich der A. eines Darſtellers immer in Verſen, wenn auch das ganze Stück in Proſa geſchrieben iſt, und ſchon hieraus geht hervor, daß der Dichter die Nothwendigkeit gefühlt, das Ende der Scene zu gipfeln. Sonderbar genug hat ſich unter den mancherlei Bühnenconvenienzen des engliſchen Theaters auch die Sitte erhalten, dieſe Endverſe einer Scene immer dicht an der Couliſſe zu ſprechen, ſo daß der Schauſp. nur noch einen Schritt zu thun braucht, um die Bühne ganz zu verlaſſen, was dann auch faſt im Sprunge geſchieht. Auffallend iſt es für den Fremden, wenn er ſieht, daß der Schauſp. die Scene plötzlich abbricht, bis zur Couliſſe geht und nun mit erhöhter Kraft die Schlußverſe ſpricht, um dann ſchnell zu verſchwinden. Jeder A. hat ſeine Schwierig=

keiten. Der Raum, welcher zu durchschreiten ist, die Stellung der Personen, welche man verläßt, die Rücksichten, welche man jeder einzelnen unter diesen schuldig ist, oder die Beziehungen, in denen man beim A. zu ihnen steht, Alles dies ist zu berücksichtigen. Schnell oder langsam, fest oder unsicher, ceremoniell oder mit Leichtigkeit gestalten sich die A.e nach der Situation oder dem Charakter der dargestellten Personen. Daß nicht jeder A. eine besondere Bedeutung hat, oder man dem Darsteller anmerken soll, daß er etwas damit sagen will, versteht sich von selbst. Nur von solchen A.en kann hier die Rede sein, welche durch die Dichtung als bedeutsam bedingt sind. Es gibt solche A.e, die nie ihre Wirkung verfehlen, wenn die vorhergehende Scene nur einigermaßen gut gespielt wird. Ein falscher A. (fausse sortie, Scheinabgang) findet dann Statt, wenn der Darsteller wieder in den Vordergrund zurückkommt. Dies geschieht entweder in Folge von Zurückrufen, Unentschlüssigkeit, Nachdenken &c. und findet sich besonders in der Oper, wenn der Sänger einen Theil des Musikstücks geendet hat, das Zwischenspiel oder Ritornell des Orchesters beginnt und der Text kein stummes Spiel im Angesicht des Publikums erlaubt; dann pflegt der Darsteller bis an den Hintergrund wie zum A. zu gehen, bei dem Anfang des Gesanges aber wieder in den Vordergrund zu kommen. Ist ein A. durch die Dichtung als bedeutsam motivirt oder erhält das Publikum durch ihn Gelegenheit, seinen Beifall über das Stück oder den Darsteller auszusprechen, so darf derjenige, der gleich darauf aufzutreten hat, dies nicht eher thun, bis der Applaus geendet ist. Erscheint er früher auf der Bühne, so zieht er die Aufmerksamkeit zur Unzeit von dem Abgehenden auf sich und verhindert den lauten Beifall des Publikums. 2) A. von einem Theater (Verlassen eines Engagements). Nach eingetretener Kündigung (s. d.) verläßt ein Schausp. das Theater in derjenigen Zeit, welche im Contracte dafür festgesetzt ist. Er ist verpflichtet, alle Rollen, Bücher, Costümbilder, Kleidungsstücke, Perrücken, Schlüssel, oder was sonst während seines Engagements von der Direction ihm zur Benutzung übergeben worden ist, unbeschädigt zurückzugeben. Für alles Fehlende oder Beschädigte bleibt er mit seiner letzten Monatsgage verpflichtet. Bei größeren Bühnen ist eine Bescheinigung der Direction erforderlich, daß dem A. des Schausp. nichts im Wege steht, um einen Paß zur Reise zu erhalten. (L. S.)

Abgebröchenheit (Declam.), s. Abbrechung.

Abington (Mistreß, spr. Ebingten), geb. 1734 zu London, englische Schauspielerin, bis 1790 an den großen Theater zu London die Erste im komischen Genre; besonders ihres leichten, witzigen Conversationstones wegen gerühmt. (R.)

Äbladung (Techn.), veraltet und falsch für Versetzstück (s. d.).

Abōlla (lat.; Garder.), ein einfacher Reiseüberwurf ohne Aermel bei den alten Römern. (B.)

Abonnemēnt (a. d. Franz.; Theaterw.). 1) Um den regelmäßigen Besuch des Theaters zu erleichtern und eine ungefähre Basis für den Ertrag der Vorstellungen festzustellen, eröffnet man ein A. Gegen Vorauszahlung eines gewöhnlich auf $\frac{2}{3}$ herabgesetzten Preises für eine bestimmte Reihenfolge von Vorstellungen erhält der Abonnent das Recht, einen bezeichneten Platz entweder selbst zu benutzen, oder von Andern benutzen zu lassen. Je nach den Verhältnissen oder dem Speculationsgeiste der Bühnenvorstände sind diese A.s sehr verschieden, sowohl was den Preis, die Dauer, als die dadurch erhaltenen Rechte der Abonnenten betrifft. Je größer und unabhängiger die Bühne, je zahlreicher das Theater besuchende Publikum, je weniger Rechte pflegt man den Abonnenten einzuräumen, wogegen sie bei kleinen Bühnen oft eine absolut entscheidende Mehrheit bilden, deren Wünsche und Neigungen die Bühne besonders zu berücksichtigen hat. Die Abonnenten sind indessen derjenige Theil des Publikums, der durch dauernden thätigen Antheil auch das Recht erwirbt, seine Wünsche vorzugsweise beachtet zu sehen. Es gibt A.s auf Jahre, Monate, selbst Wochen, auf Opernvorstellungen allein, auf eine bestimmte Reihe von Gastdarstellungen u. s. w., aber Alle bezahlen pränumerando, und erhalten das Recht, den erkauften Platz beliebig auch von Andern benutzen zu lassen. Eine besondere Art des A.s sind die sogenannten Dutzend Billets (s. d.). Kleine, namentlich reisende Bühnen eröffnen gewöhnlich in jedem Orte ein A. Die Mitglieder, die zu gebenden Stücke, die Vortheile des A.s werden in einem Circular aufgezählt und dieses dann herumgesandt. Das Ergebniß dieses Circulars läßt den Vorstand gewöhnlich schon Anfangs übersehen, ob er überhaupt auf Theilnahme für seine Bühne rechnen kann. Der Ertrag des A.s sollte namentlich bei kleinen Bühnenverwaltungen die Basis der Ausgaben sein und kein Unternehmen sich in seinen regelmäßigen Ausgaben über denselben erheben, denn nur so ist auf die Dauer ein Bestehen möglich. Vortheile des A.s sind: ein theatergewöhntes Publikum und bestimmte Einnahme. Nachtheile: der Zwang, eine Vorstellung nicht oft wiederholen zu können, die Ansprüche und das vermeintliche Patronat der Abonnenten und oft die Unmöglichkeit, das Versprochene halten zu können, wodurch dann Klagen, Beschwerden und Vorwürfe entstehen. 2) **A. der Offiziere.** In Städten, wo bedeutende Garnisonen stehen, pflegt es eine Bedingung der Concession zu sein, den Offi=

zieren gegen sehr ermäßigte Preise auf bestimmten Plätzen den Eintritt zu gestatten. Diese Preise sind jedesmal unter die Hälfte, oft bis auf ⅓, ja bis auf ¼ hinabgedrückt. Entweder gilt diese Ermäßigung für eine bestimmte Anzahl jeden Abend oder die Bühne gibt monatlich eine bestimmte Anzahl Billets zu beliebiger Benutzung. Die Bezahlung geschieht nie von Einzelnen, sondern von den Commandos der Truppentheile. Directionen thun gut bei Uebernahme dieser Verpflichtung die Zahl der so zu vergebenden Plätze für jeden Abend festzusetzen, über welche hinaus die Berechtigung aufhört. Seltener findet ein A. sämmtlicher Offiziere für ihre Person, selten auch für ihre Familienglieder gegen eine gewisse Summe (z. B. einen täglichen Gagebetrag) Statt. Ein Verkauf von Offizierbillets an der Kasse findet gewöhnlich nicht Statt. 3) **A. suspendu.** Bei ersten Aufführungen neuer Werke, welche bedeutende Kosten verursacht, bei Benefizen und Gastdarstellungen pflegt das A. aufgehoben zu werden, um der Kasse eine größere Einnahme zu verschaffen. Die Abonnenten haben in solchen Fällen das Vorkaufsrecht für die von ihnen abonnirten Plätze und ihre Billets werden in der Regel nicht eher verkauft, bis sie darüber bestimmt haben. Directionen thun gut diese Maßregel nicht zu oft, namentlich nicht jedesmal bei neuen Stücken eintreten zu lassen. Bei Benefizen und Gastdarstellungen bedeutender Künstler läßt sich das A. s. selten umgehen. (L. S.)

Ābos (Syrio), beliebter ital. Componist um 1750, dessen Werke im Auslande fast gar nicht bekannt sind. Eine seiner Opern: Tito Manlio, wurde jedoch in London ohne Erfolg gegeben. (3.)

Ābräumen (Techn.), s. Abtragen und Auftragen.

Abrūptio (Mus.), Abbrechung, Zerreißung der Melodie, die plötzlich aufhört, ohne einen eigentlichen Schluß zu haben. Die A. wird meist zur Hervorbringung komischer Effecte angewandt, sie darf nicht nach einem reinen Accorde, sondern nur nach einem modulirenden folgen und der Ton der Melodie darf in der eintretenden Pause nicht nachklingen; der Ton muß im eigentlichen Sinne abgerissen sein. Ein Wechsel des Tempo, oder der Tonart findet gleich nach der A. nur selten Statt. (7.)

Ābsatz (Mus.), jeder abgeschlossene Theil einer Melodie, jeder ausgesprochene Gedanke, der durch einen natürlichen Ruhepunkt von dem nächstfolgenden getrennt ist. Jeder A. soll, wie die Periode in der Sprache, aus mehreren Gliedern oder Einschnitten bestehen. Für den Sänger ist das Studium des A.es von der äußersten Wichtigkeit, da der A.

zum Athemholen bestimmt ist und jedes Einathmen außer diesen Ruhepunkten störend auf den Gesang wirkt. (7.)

Abscheūlich (Aesthet.), Alles was in physischer oder moralischer Hinsicht einen widrigen Eindruck hervorbringt. Seitdem in der Aesthetik die Grenzpfähle weiter hinausgesteckt worden sind und auch das Häßliche (s. d.) in ihr Gebiet gezogen wurde, möchte auch das A.e als eine Erscheinung, welche unsern moralischen Abscheu erregt, bedingungsweise für die Aesthetik gerettet sein. Ein dram. Charakter, welcher unsern Abscheu erregt, ist z. B. Richard III.; Franz Moor überschreitet bereits die Grenze des Erlaubten, die überhaupt schwer zu halten ist, wo sich ein dram. Charakter in das A.e verliert oder zu verlieren droht. (H. M.)

Ābschnitt (Mus.), so v. w. Einschnitt, ein kleinerer Theil der Melodie als der Absatz (s. d.).

Ābspannung (Techn.). Keine Kunst legt ihren Jüngern bei hoher geistiger Erregung auch so dauernd körperliche Anstrengungen auf, als die Schauspielkunst. Das Getreibe des täglichen Dienstes, das Selbstüben, die Proben, die Aufführungen, Alles verlangt vollständige Erledigung von Seiten des Schausp. und nur zu oft tritt daher A. ein, vor welcher der Künstler sich besonders wahren soll. Der Schausp. darf sich nicht seinem eigenen Antriebe bei Ausübung seiner Kunst überlassen, er muß präcise mit dem Ende der Ouverture begeistert sein. Das verlangt das Publikum und selbst das kleinste will für sein Geld das Beste sehen, was der Künstler vermag. Längere Erfahrung stellt folgende Grundsätze heraus, deren Befolgung den Schausp. vor A. der Kräfte schützt: man spiele nicht an einem Abende zwei bedeutende Rollen, namentlich nicht komische Hauptrollen, die zweite verliert sonst gewöhnlich an Kraft und Wirksamkeit. Bei Gastrollen ist nach den Umständen eine Ausnahme zu machen, weil das Bewußtsein, vor einem fremden Publikum zu spielen, die geistige Productivität des Künstlers steigert. Man probire nicht an demselben Tage eine bedeutende Rolle mit ganzer Kraft. Man vermeide an Spieltagen Gesellschaften, namentlich große Diners zu besuchen. Man vermeide jedes heftige Gespräch, Zwist oder Zank vor der Vorstellung und sorge schon am Vormittag für die Garderobe; denn diese ist es nur zu häufig, welche dem Schausp. Anlaß zu Aerger und Unzufriedenheit gibt. Die verderblichste Art der A. ist, wenn man eine neue Rolle nicht entweder in den Proben oder zu Hause mit ganzer Kraft der Stimme probirt hat und bei der Aufführung nach den ersten Acten die A. eintritt. Ist dies der Fall, so ist die Einheit der Leistung zerstört und die Fähigkeit des Schauspielers gebrochen. Geistige A. tritt auch häufig bei zu vie-

len Wiederholungen eines Stückes ein. Glücklicherweise ersetzt aber dann das gerundetere Zusammenspiel gewöhnlich die Schwäche der einzelnen Leistungen. (L. S.)

Ābstossen (Mus.), das ganz kurze Ausgeben der Töne, so daß zwischen jedem Tone ein klangleerer Raum bleibt. Es kann in der komischen Oper eben so wirkungsreich sein, als es an unrechter Stelle, d. h. im ernsten dramatischen Gesange, störend und verwerflich ist. Als Zeichen für das A. brauchen die Componisten . und |, ersteres als schwächeres, letzteres als schärferes Abstoßzeichen; doch sind diese Bezeichnungen wenig geeignet, das richtige Zeitmaß für den dramatischen Vortrag anzugeben und es bleibt meist dem Künstler überlassen, dasselbe herauszufinden. (7.)

Abstrāct (Aesthet.), eigentlich abgezogen, abgeleitet, in entfernterer Bedeutung allgemein, tiefsinnig. Man gewinnt einen a.en Begriff, wenn man das, was mehrerem, sinnlich Anschaubaren gemeinschaftlich zukommt, absondert, um einen neuen Begriff zu bilden. Die wenigen a.en Begriffe, die sich als Lehrsätze für die Schauspielkunst allgemeine Geltung errungen haben, werden wir gehörigen Ortes erwähnen; im Allgemeinen kann diese Kunst am wenigsten a.en Regeln und Sätzen unterworfen werden, da sie theils ein Product der innern Gefühlswelt, theils des unumschränkt schaffenden Genies ist, die beide alle menschliche Normen oft wunderbar überspringen und nur in dem allgemeinen Schönheitsgefühle ihre Schranke finden. (R. B.)

Ābstufung (Aesthet.), jede Leidenschaft, jeder Charakter haben ihre A.en, ein An- und Abschwellen, ein naturgemäßes Fortschreiten vom Tieferen zum Höheren und umgekehrt. Die Poesie muß in der Darstellung von Charakteren und Leidenschaften dieses Naturgesetz befolgen und heilig halten; nur auf diesem Wege wird es ihr gelingen, ihren Charakterbildern das nöthige Maß von Lebenswahrheit zu ertheilen. Gerade in der dramatischen Poesie wird diese A. als naturgemäßes Fortrücken der Leidenschaften nothwendig. In der Kunst der A., vornehmlich vom Tieferen zum Höheren, vom Schwächeren zum Stärkeren, vom Weicheren zum Härteren, hat Shakspeare sich als Meister bewiesen. Man denke an seinen Othello, Macbeth, Lear u. s. f. Diese A. in der Poesie correspondirt genau mit der A. der Lichter und Farben in der Malerei. (H. M.)

Absurd (lat.; Aesthet.), alles Ungereimte, Lächerlich-Abgeschmackte und der Vernunft, wie der Voraussetzung oder einer erkannten Wahrheit offenbar Widersprechende. In der Travestie kann das A.e als Verstärkung der beabsichtigten Ironie erlaubt und von komischer Wirkung sein, wenn es auch von dem ästhetischen Standpunkte nicht gerechtfertigt

werden kann. A. sind demnach alle Gesten und Bewegungen, die mit den im Gedichte ausgesprochenen Gefühlen nicht übereinstimmen. Stände eine Geldstrafe auf jeder a.en Bewegung, viele unserer Schauspieler und besonders unsere Sänger und Sängerinnen würden selten von ihrer Gage etwas herausbekommen. (R. B.)

Abt, 1) (Karl Friedr.), geb. um 1740 in Stuttgart, widmete sich ziemlich jung der Schauspielkunst und sammelte 1764 eine Gesellschaft, mit der er eine geraume Zeit Schwaben und Franken bereiste. Mißliche Verhältnisse veranlaßten A. 1775 eine Truppe nach Holland zu führen, wo er jedoch fallirte. Bald trat er wieder als Schausp. in Gotha auf, von wo er 1779 nach Böhmen zog. Allein auch dort fand er keine Ruhe, kehrte bald nach Deutschland zurück, spielte wechselnd auf den Theatern der Hansestädte, bis er 1783 in Bremen starb. A. war in boshaften, schleichenden und fein komischen Charakterrollen ein trefflicher Schauspieler; dabei als Director energisch und geschäftsgewandt, jedoch störrisch und eigensinnig. 2) (Felicitas), geb. 1746 in Biberach, sah ihren Gatten auf oben bemerkten Zügen mit seiner Truppe am Rhein und ließ sich, da die Eltern in eine Verbindung nicht willigten, von ihm entführen. A. gab ihr nun Unterricht in seiner Kunst und sie betrat 1768 in Göttingen mit Glück die Bühne, vervollkommnete sich auch bald dergestalt, daß sie auf dem unglücklichen Zuge nach Amsterdam fast die einzige war, die dem deutschen Theater eine Zeit lang Ruf und Zulauf verschaffte. Nach A.s Rückkehr ins Vaterland machte sie in Gotha den sonderbaren, damals hart getadelten Versuch, den Hamlet zu spielen; wahrscheinlich aber war es nicht ihre Wahl. Obschon ihre Ehe nicht glücklich war, hing sie doch mit Treue an ihrem Gatten und begleitete ihn auf allen Zügen; sie starb um 1782 in Göttingen. Gleichzeitige Beurtheiler rühmen Mad. A. als eine tüchtige, lebhafte und elegante Schauspielerin, die in Schau- und Lustspiel gleich Ausgezeichnetes leistete. (R. B.)

Abt'sche Gesellschaft (Theatergesch.), s. unter Abt 1).

Abtheilung (Theaterw.), s. Act 2).

Abtragen, 1) A. des Ameublements (Techn.), s. Auftragen. 2) A. eines Getödteten, Ohnmächtigen u. s. w., geschieht meist von Statisten und gewöhnlich ungeschickt, unschön, verletzend. Ist auf der Scene Chor, Krieger, Volk u. s. w. anwesend, so sollte durch Gruppirung desselben vor dem auf dem Boden Liegenden der Anblick des A.s versteckt werden. Dieses Gruppiren ist um so leichter, als ein Umstehen des Gefallenen von Theilnehmenden und Neugierigen natürlich ist. Schwieriger ist es, wenn der Ge-

fallene allein auf der Scene zurückbleibt und die Verwandlung nicht so eingerichtet ist, daß sie vorfällt und ihn verdeckt, oder ein Versetzstück ihn dem Auge des Zuschauers entzieht, was stets der Fall sein sollte, wo es nur irgend möglich ist. Kann es aber nicht sein, so hat der Regisseur die damit Beauftragten sorgfältig einzuüben, daß das A. nicht störend wirkt. Jedenfalls sollten es wenigstens 4 bis 6 Statisten sein, die das A. ausführen, so daß der größte Theil des getragenen Körpers versteckt wird. Wünschenswerth ist immer eine Bahre, ein Ruhebett, einige rasch zusammengelegte Lanzen u. s. w., auf welche der Abzutragende gelegt wird. (L. S.)

Abtrēten (Techn.), s. Abgang.

Abundānce (Johann d'), lebte im 15. Jahrh. und schrieb eine Mysterie vom Leiden Christi (**Mysteria secundum legem debet mori**).

Abwechselung (Techn.), s. Alterniren.

Abwēser (Nina), geb. zu Wien 1804, Tochter des Komikers Lessel, spielte in frühester Zeit Kinderrollen in der Leopoldsstadt und kam, nachdem sie zu Baden und Preßburg sich weiter gebildet, 1823 an das Theater an der Wien, welches damals in seiner glänzendsten Periode stand. 1825 folgte sie einem vortheilhaften Rufe nach Breslau, wo sie sich mit dem gleichfalls daselbst engagirten Schausp. A. verheirathete. 1828 kam sie nach Aachen und blieb daselbst bis Ende 1830, machte in der Zwischenzeit zum Studium der franz. dram. Kunst einen Ausflug nach Paris und gastirte später zu Stuttgart an der Hofbühne als Oberförsterin in den Jägern, Frau Feldern in Hermann und Dorothea, Elisabeth in Maria Stuart, Margaretha in Fluch und Segen. Schon nach der 2. Rolle wurde ihr ein mehrjähriger Contract angetragen; sie ist seitdem dort angestellt und erhielt durch einen erst kürzlich erneuerten Contract den Beweis des Beifalls für ihr Spiel und ihren Fleiß.

Ābzüge (Theaterw.). Vom Gehalte eines Schausp. können sehr verschiedener A. sein: a) Strafgelder werden zunächst, jedoch erst nach Ausgang der Untersuchung über die Ursache der Strafe, abgezogen; beläuft die Strafe sich auf eine halbe bis volle Gage, so kann der Schausp. verlangen, daß der Betrag in kleineren Raten abgezogen wird. b) A. für erhaltenen Vorschuß oder Reisegeld müssen schriftlich zwischen dem Schausp. und der Direction festgesetzt sein u. können immer nur im Verhältniß der Dauer des Contractes Statt finden, so daß der vollständige Betrag bis zum Ende desselben abbezahlt ist. Bei eintretender Krankheit, deren wahrscheinliches Ende der Tod sein kann, steht es der Direction dessen ungeachtet nicht zu, den laufenden A. zu erhöhen;

stirbt der Schausp., so hat die Direction für den Rest des Vorschusses Anspruch an die Hinterlassenschaft. Löst sich die Direction auf, so darf der Schausp. nur mit Bewilligung derselben und erst dann ein neues Engagement antreten, wenn die Höhe des erhaltenen Vorschusses nach den Monatsgagen berechnet, ihn von jeder Verbindlichkeit löst. Ein baares Zurückzahlen des Vorschusses findet daher in solchen Fällen nicht Statt. c) Gerichtliche A. erfolgen auf einen Antrag der Gerichtsbehörden bei der Theaterverwaltung. Nach den Gesetzen wird die Höhe des A.s im Verhältniß des Gehaltes vom Gerichte ohne Einwilligung des Schausp. festgesetzt; die Theaterverwaltung hat die Pflicht, die vom Gerichte angeordneten Beträge abzuziehen, kann aber dagegen einkommen, wenn sie ihr zu hoch erscheinen. Privatabzüge haben keinen Einfluß auf die Bestimmung der Höhe des gerichtlichen A.s. d) A. zum Pensionsfond sind beim Abschluß von Contracten sehr zu berücksichtigen. Gewöhnlich setzen die Statuten der Pensionsanstalten bei Bühnen eine bestimmte Zahl von hintereinander folgenden Jahren fest, nach welchem das engagirte Mitglied erst Anspruch auf Pension hat. Sind dies z. B. 10 Jahre, so schließen die Directionen gewöhnlich nur kürzere Contracte; die während der Contractzeit aber gezahlten A. sind dem Pensionsfond verfallen, wenn das Mitglied vor dem 10. Jahre abgeht und der Abgehende hat keinen Anspruch auf Rückzahlung. Die Pensionsabzüge werden nach Procenten berechnet und die Verpflichtung zur Zahlung derselben im Contracte stipulirt. Bei größeren, namentlich Hofbühnen, gilt als Gesetz, daß dem Schauspieler bei einem längeren Urlaube als 4 Wochen, der Gehalt der folgenden Urlaubszeit nur halb ausgezahlt wird. Andere A., z. B. für die Unterstützungskasse armer Kunstgenossen, für Collecten u. s. w. sind Sache der Uebereinkunft. (L. S.)

Academīē der Schauspielkunst (Theaterw.). Jedes Wissen, jede Kunst hat ihren Lehrstuhl, ihre Studienzeit, ihre ausschließlichen Lehrer, nur die Schauspielkunst entbehrt einer Anstalt, welche nach geläuterten Prinzipien dem Kunstjünger Gelegenheit gibt, sich für die Kunstübung würdig vorzubereiten. Daß eine solche Anstalt nöthig sei, ist vielfach erwiesen worden, und Frankreich, Böhmen, Dänemark und Rußland sind wirklich im Besitz von Academien, Conservatorien und Bildungsinstituten für die Bühne. Auch in Deutschland ist oft der Versuch zur Anlegung von Theaterschulen gemacht worden, sowohl als Bildungsanstalten bei größeren bemittelten Bühnen, als auch von einzelnen Künstlern, welche eine gewisse Zahl von Schülern um sich versammelten, um sie für das Theater auszubilden. Nirgend aber hat sich eine solche Anstalt für die eigentliche Schau-

spielkunst erhalten, sondern sich gewöhnlich nach kurzer Dauer auf Musik und Tanz beschränkt. Die größeren Theater Deutschlands glauben, dem Publikum keine Anfänger vorführen zu dürfen, wollen sich nicht verpflichten, die so ausgebildeten Leute auch anzustellen, und füllen die Lücken des Personals lieber mit den besseren Schausp. kleiner Bühnen. Diese letzteren haben aber weder die Mittel, noch die künstlerische Autorität zur Errichtung ähnlicher Anstalten und so blieb eine A. d. S. bis jetzt ein frommer Wunsch. Dänemark und Rußland haben nur wenige Theater, das erstere nur das in Kopenhagen, daher ist man dort gezwungen, sich junge Leute für die Bühne zu bilden, denn ein Ersatz von andern Bühnen ist nicht zu denken. In Rußland ist die Theaterschule großartig eingerichtet und hat schon erfreuliche Resultate geliefert, nur erscheint die fast militärische Ordnung in derselben der freien Entwickelung künstlerischen Geistes nicht günstig zu sein. Eine A. d. S. darf nicht von irgend einer Bühne abhängig sein; weder in den Localen noch in der Leitung, noch in den Productionen kann sie zu Einem bestehenden Theater gehören, denn nur unabhängig vermag sie den Zweck zu verfolgen, den ihr Lehrplan, abgesehen von jeder augenblicklichen Praxis, bedingt. Die A. d. S. muß sich in einer großen Stadt befinden, die wo möglich mehrere Theater hat und im Besitz von Kunstsammlungen und sonstiger Bildungsmittel ist. Ihre Leitung muß entweder ein geachteter und künstlerisch bedeutender Schausp. oder doch ein Kunstverständiger übernehmen, welcher die verschiedenen Lehrer wählt, die Befähigung der eintretenden Schüler prüft und wenigstens für den Anfang so gestellt ist, daß er keines pecuniären Vortheils aus dem Institute bedarf. Die Schüler und Schülerinnen sind bei der Aufnahme in zwei Klassen zu theilen: solche, die geringe Schulbildung genossen, und solche, die schon über diejenigen Gegenstände hinaus sind, welche in dem ersten Jahre des dreijährigen Lehrcursus gelehrt werden. Bei der Aufnahme ist zuerst auf körperliche Befähigung zu sehen, unvortheilhaftes Aeußere bei weiblichen Schülern werde unbedingt zurückgewiesen. Mangelhafte Aussprache, schwaches Organ, große Blödigkeit, entschiedene Unbildung und Unwissenheit müssen von dem Prüfenden erkannt und die Aufnahme verweigert werden. Ist die Aufnahme erfolgt, so wird im ersten Jahre nur auf allgemeine wissenschaftliche und Weltbildung gewirkt, im zweiten die Theorie der Schauspielkunst als Hauptrichtung gelehrt und im dritten Jahre die fortgesetzte Theorie mit praktischer Uebung verbunden. Je nach der bestandenen Prüfung bei der Aufnahme treten die Schüler in den ersten oder zweiten Cursus ein. Lesen, Schreiben, Rechnen, die Anfangsgründe der

französischen Sprache müssen die Bedingungen der Aufnahme in den ersten Cursus, die Befähigung zur Tertia eines Gymnasiums die zum zweiten Cursus sein. Ein Eintritt in den dritten Cursus ohne vorhergegangenen Besuch des zweiten darf nicht gestattet werden. Der Lehrplan umfaßt: a) deutsche Sprachlehre in ihrem ganzen Umfange, im zweiten Cursus Prosodie, im dritten Analyse, schriftliche Uebung in allen drei Cursen. b) Geschichte und Geographie, beide mit Rücksicht auf Sitten, Gebräuche, Costüm, Ceremonien der Völker aller Zeiten und Länder. c) Sprechen, Lesen, Singen. Das Lesen nur Prosa, aus Büchern, welche das Theater betreffen; Bildung des Tons; Gleichmäßigkeit der Aussprache; Ausdruck; das Sprechen vom Leichten zum Schwierigen aufsteigend; das Singen; ebenso die ganze Schule durchgehend. d) Französisch und Englisch, folgerechter Lehrplan dieser Sprachen. In den höheren Cursen die Aussprache der italienischen, spanischen und lateinischen Sprache. e) Tanzen, militärisches Exerciren, Fechten. f) In den letzten Cursen Dramaturgie, Theatergeschichte, Lectüre, Rollenstudium, Einübung, Spiel. Die Anstalt muß es sich vorbehalten, nach dem Verlauf des ersten Cursus Zöglinge entlassen zu können, die keine Befähigung zeigen. Geschieht es, so haben die jungen Leute noch nichts verloren und nur das allgemein Nützliche gelernt. Jedenfalls sollten in dem ersten Jahre keinerlei praktische Uebungen der Schauspielkunst vorgenommen werden, ja es wäre sogar wünschenswerth, daß die Schüler während des ersten Cursus das Theater noch gar nicht besuchten. Was die Eintheilung des Lehrplans betrifft, so hängt dies von Oertlichkeit und Personal ab. Doch sollte jedenfalls auf ein genaues Gleichgewicht bei den verschiedenen Disciplinen geachtet werden. Die körperlichen Uebungen, das Tanzen, Fechten und militärische Exerciren müssen sorgsam und bis zu einer bestimmten Grenze gelehrt werden, darüber hinaus wäre schädlich. Sollte einst eine solche A. entstehen, so wird sie Schwierigkeiten mancherlei Art zu besiegen haben. Der Meinung des Publikums gegenüber, welches demnächst glänzende Resultate verlangen wird, beschränke die Anstalt sich darauf, nicht Schausp., sondern zu Schausp. auszubilden zu wollen. Die mehr oder mindere Befähigung kann sie nicht vertreten wollen, daher vermeide sie so lange als möglich die Oeffentlichkeit, etwa bei Prüfungen, Probespielen u. s. w., halte auf strenge Sittlichkeit bei den Schülern, die nothwendig von beiden Geschlechtern sein müssen und bestrebe sich mehr eine allgemein künstlerische, als speciell schauspielkünstlerische Bildung geben zu wollen. Um dies Alles zu können, muß die Anstalt durchaus unabhängig sein und ist

dies der Fall, so wäre der Nutzen, den sie für das Theater im Allgemeinen haben müßte, gar nicht zu berechnen. (L. S.)

Académiē royāle de musīque (Theatergesch.), das größte und schönste Theater in Paris, wo die eigentliche französische Nationaloper ausschließlich gepflegt und zur Darstellung gebracht wird, s. Paris.

A capēlla (alla capēlla, ital.; Mus.), der gleichmäßige Fortgang der Singstimmen und des Orchesters, so wie ihr Einklang in der Octave. (7.)

A caprīccio (ital., spr. kaprittschio; Mus.), nach Laune, d. h. so daß die Art des Vortrags in die Willkühr des Sängers gestellt ist. (7.)

Accarezzevōle (ital., spr. akkaretzevole; Mus.), schmeichelnd, lieblich, angenehm, eine mehr und mehr verschwindende Bezeichnung für den Vortrag. (7.)

Accelerāndo (ital., spr. attscheleranddo; Mus.), zeigt an, daß eine Stelle mit immer zunehmender Geschwindigkeit **(Acceleration)** vorgetragen werden soll. (7.)

Accēnt (lat. [nicht Acßang]; Declam.), wörtlich Betonung, d. h. die Erhöhung oder Senkung einzelner Töne, Sylben oder Worte nach ihrem Werth und Bedeutung. Der A. gibt der Sprache Leben und Bewegung, dem Vortrage Reiz und Anmuth, denn ohne ihn würde beides ein geistloses, einförmiges Geplärre sein. Man unterscheidet den mechanischen u. oratorischen A.; ersterer bestimmt die Aussprache einzelner Sylben u. Worte nach dem Zeitmaß (s. Aussprache); man nennt diesen A. geschärft, steigend, wenn die Sylbe mit erhöhtem Tone gesprochen wird, schwer u. fallend, wenn sie mit tieferem Tone gesprochen oder fast verschlungen und demnach tonlos wird, oder gedehnt, wenn der Ton auf einer Sylbe besonders ausruht und verweilt. Dieser mechanische (knechtische) A. ist in der Sprache selbst und in der Natur unserer Sprachorgane begründet und wird sowohl durch Schulunterricht, als durch tägliche Ausübung festgestellt. Weit wichtiger ist der oratorische A., der wieder in den logischen und melodischen zerfällt, je nachdem er als das Resultat des Verstandes oder des Gefühles sich kund gibt. Dieser A. ist eines der wichtigsten Studien des darstellenden Künstlers, denn nur eine Reihenfolge wohlgewählter A.e bildet die Declamation, die beseelte, zum Herzen sprechende Rede. Kunstregeln weit weniger, als das eigene, durch Erfahrung und Uebung geläuterte Gefühl können den Darsteller leiten bei diesem Studium. Vor Allem ist erforderlich, daß der Künstler den Sinn des Dichters verstehe und sich zu eigen mache, daß er dem Inhalte jeder Rede und jedes Satzes die richtige Vorstellung abzugewinnen suche und strebe diese Vorstellung in seiner Rede wieder zu

geben. Das Lustspiel- und Conversationsstück erheischen vorherrschend den logischen A., das Schau- und Trauerspiel, überhaupt das rhythmische Gedicht vorzugsweise den melodischen, der in leidenschaftlichen Stellen und Situationen bis zum emphatischen A. (s. Emphase) gesteigert wird. Der durch Geschmack und Gefühl geordnete Wechsel des A.s ist der schönste Reiz der Declamation, jede Einförmigkeit ermattet den Darsteller wie den Zuhörer. Als ein Musterbild des wohlthätigsten Wechsels der A.e stand von jeher die Declamation Eslairs da und noch als Greis bringt er durch dieselbe die größte Wirkung hervor. Auch Seydelmanns Declamation würde man als Muster hinstellen können, wenn in seiner Rede der logische A. nicht zu sehr vorherrschte und er den richtigen Uebergang zum melodischen nicht so schwer fände; wo der logische A. vorherrschen muß, z. B. im Carlos, Marinelli rc., wird es schwer sein, ihn zu übertreffen. Vom musikalischen A. gilt fast dasselbe, was vom rednerischen gesagt ist; auch hier bezeichnet der A. den Nachdruck, der einzelnen Tönen und Noten gegeben werden soll. Im Allgemeinen gilt zwar als Regel, daß die aufsteigenden Theile einer Melodie mit Erhebung, die absteigenden dagegen mit Senkung der Stimme vorgetragen werden; ferner daß die guten Tacttheile mehr Ausdruck erheischen, als die schlechten; aber auch dem Sänger sind Gefühl und Geschmack die besten und sichersten Leiter. (R. B.)

Accentuatiōn (Declam.), s. unter Accent.

Acciajuōli (Filippo, spr. Attschiajoli), geb. zu Rom 1637, ward gegen seinen Willen Maltheser, erhielt aber durch die Kreuzzüge eine solche Reiselust, daß er Europa, Asien, Afrika und Amerika besuchte. Nach seiner Heimkehr wandte er seine ganze Geistesthätigkeit dem Theater zu; dichtete und componirte mehr als 12 Opern, von denen die meisten großes Glück machten, später aber vergessen wurden; auch wandte A. als Director des Theaters zu Rom besondere Aufmerksamkeit auf die höchst unvollkommenen inneren Einrichtungen des Theaters; alle Maschinerien unterwarf er der sorgfältigsten Prüfung, änderte und verbesserte sie, traf auch mehrere ganz neue Einrichtungen. A. kann als Gründer der neuern Theatermaschinerie in Italien betrachtet werden. Er starb 1700 zu Rom. Näheres über ihn in: Bardelot, histoire de la musique und in Miro Roseatico notizie istoriche degli Arcadi illustri. (3.)

Accidēns (sīgnes accidentels, franz.; Mus.), die Vorsetzungszeichen ♯ ♭ und ♮, in so fern dieselben nicht zur Bezeichnung der Tonart, sondern im Laufe der Melodie vorkommen. (7.)

Āccius (Lucius), geb. 172 v. Chr. zu Rom, Sohn

eines Freigelassenen und römischer Tragödiendichter kurz vor Cicero. 142 v. Chr. brachte er sein erstes Stück auf die Bühne. A. gilt für den Aeschylus der lat. Bühne und Horaz nennt ihn altus (erhaben). Von seinen 11 Tragödien sind nur noch einzelne Fragmente vorhanden. (W. G.)

Acclamatiōn (lat.; Declam.), Zuruf, Ausruf, als Zeichen der Zustimmung, des Beifalls oder des Tadels. Bei den Römern wurde der Beifall Anfangs nur durch A. ausgedrückt, später trat das Klatschen, der Applaus (s. d.) an ihre Stelle. Auch jetzt noch wird die besondere Zufriedenheit, besonders in den südlichen Ländern, zuweilen durch A. ausgedrückt und einige halblaute, aber aus dem Herzen kommende Bravo! sind dem wahren Künstler gewiß wohlthätiger, als das Klatschen der Menge und das fast berüchtigte Herausrufen. (R. B.)

Accolāde (franz.; Mus.), die Klammer oder der senkrechte Strich, welcher in Partituren oder Stimmen diejenigen Liniensysteme verbindet, deren Noten zugleich erklingen sollen. Eben weil die Töne der durch die A. verbundenen Linien zusammen gehört werden und vereint die Melodie ausmachen, zählt man die Stimmen einer Partitur nicht nach den einzelnen Liniensystemen, sondern nach den A.en. (7.)

Accommodatiōn (Theaterw.), schon in der Uebersetzung des Wortes liegt etwas für die Sache, die es vorstellt, ungemein Bezeichnendes. **Accommodīren** heißt anbequemen, in der Theatersprache: ein Stück zur Aufführung einrichten, also wie man es nehmen will, den Coulissen oder dem Geschmacke des Publikums oder dem Geschmacke der Theaterverwaltung anbequemen, in vielen Fällen es sich dabei bequem machen. Müllner übersetzt das Wort mit Theaterschneiderei. Wie hat man nicht sogar Schillersche Stücke, den Wallenstein, den Wilhelm Tell anzubequemen, d. h. für die Bühne zurechtzusetzen und zuzuschneiden gewußt! Es ist eben so, als wenn man einer herrlichen Statue, um sie zum Transport in eine Kiste zu verpacken, einzeln ihre schönsten Glieder abschlagen wollte. Dieses Kürzen hat natürlich oft seine Nothwendigkeit, nur muß es mit Verstand, Schönheitssinn und Pietät vor den Ideen des Dichters in Anwendung gebracht werden. (H. M.)

Accompagnemēnt, Accompagnīren, Accompagnīst (franz.; Mus.), s. Begleitung, Begleiten, Begleiter.

Accōrd (franz.; Mus.). Das Zusammenklingen mehrerer Töne bildet den A.; er ist die Grundlage aller Musik, da nur aus einer Reihe aufeinander folgender A.e die Harmonie, wie aus einer Reihe aufeinander folgender Töne die Melodie entsteht und beide vereint die Musik ausmachen.

Die A.e theilen sich nach ihren einzelnen Bestandtheilen in consonirende, zusammenstimmende, wohlklingende, und dissonirende, mißtönende A.e. Unter den consonirenden A.en steht voran der reine Dreiklang (Trias harmonica perfecta), der schönste und wohlthuendste Klang der Welt, den die Natur selbst gegeben hat, ohne alle Hülfe der Kunst; Akustiker wollen diesen himmlischen Klang in allen reinen Naturtönen, selbst in dem Gesumme der Insecten wiederfinden. In unser musikalisches System eingezwängt und analysirt, besteht dieser Dreiklang aus dem Grundtone, seiner großen Terz und reinen Quinte; Andere wollen jedoch auch den Grundton, die kleine Terz und die Quinte als reinen Dreiklang gelten lassen und nennen die letztere Combination den weichen, die erstere den harten Dreiklang. Aus diesem reinen Dreiklange (Quinten-A.) werden alle andere A.e abgeleitet, und zwar zunächst die consonirenden: der Sexten- und der Quartsexten-A.; beide bestehen aus den Tönen des reinen Dreiklangs und der Unterschied liegt blos darin, daß bei dem erstern A. die Terz, bei dem zweiten die Quinte als Grundton angenommen wird. Da die consonirenden A.e nur aus drei zusammenstimmenden Tönen bestehen, so sind sie mit obigen 3 Bildungen erschöpft. Weit zahlreicher dagegen sind die dissonirenden A.e, die 3, 4 und 5 Klänge in sich vereinigen können. Die dissonirenden A.e enthalten entweder eine wesentliche Dissonanz, wenn dieselbe nämlich nicht die Stelle einer Consonanz vertritt, oder eine Aufhaltung einer vorhergehenden Consonanz auf dem Grundtone des folgenden A.s nicht Statt findet; oder eine zufällige Dissonanz, wenn dieselbe durch die Aufhaltung einer Consonanz entsteht; oder auch eine wesentliche Dissonanz, die durch zufällige Dissonanzen aufgehalten wird. Die Namen der dissonirenden A.e werden durch ihre Bildung und Bestandtheile bedingt und sie heißen: z. B. der kleine Septimen-A. und seine Vorsetzungen, der Sextquinten-, der Terzquarten- und der Secunden-A.; der große Septimen-A., der Nonquarten-A., der Nonquinten-A. u. s. w.; ihre Zahl ist nicht ermittelt und Beethoven sagt, daß ungefähr nur ein Drittel aller vorhandenen A.e angewendet seien. Alle A.e können in den verschiedensten Lagen des Notensystems gegeben werden; man unterscheidet in dieser Beziehung: enge Harmonie, wenn in den Oberstimmen die Töne eines A.s so nahe zusammenliegen, daß keine zu diesem A. gehörige Tonstufe dazwischen fehlt; oder zerstreute Harmonie, wenn in den Oberstimmen einige, zum anzuschlagenden A.e gehörigen Tonstufen leer bleiben. Das Weitere s. unter Harmonie und Melodie. (7.)

Accorimbāni (A g o s t i n o), ital. Componist in der 2. Hälfte des vor. Jahrh. Von seinen zahlreichen Compositionen, worin neben dem ganz ital. Charakter der Musik ein anziehendes Gemisch von Heroismus und Romantik sich zeigte, sind nur zwei übrig geblieben: **Il Podestà di Tuffo antico** und **Il Regno delle Amazoni.** (3.)

Acērra (lat.; Requisit.), ein kleines Opfergeschirr von runder oder ovaler, flacher Form, worin die Römer bei Freuden= oder Trauerfeierlichkeiten Weihrauch brannten; die Gesetze der 12 Tafeln verboten diesen Gebrauch als Verschwendung. Die A. wird auch als Attribut in die Hände der Camillen und Vestalinnen gegeben. (B.)

Achāēus, 1) A. d e r A e l t e r e, tragischer Dichter aus Eretria auf Euböa; Zeitgenosse des Euripides. Mehr als seine, obgleich nicht schlechten Tragödien, von denen nur einer der Sieg zu Theil geworden ist, wurden seine satyrischen Dramen geschätzt. Athenäus lobt die Zierlichkeit seines Ausdrucks, der jedoch nicht selten an Undeutlichkeit leide. Von seinen (nach Einigen 64, nach Andern nur 24) Stücken sind nur Fragmente übrig. 2) A. d e r J ü n g e r e, aus Syracus. Von seinen 10 Tragödien sind nur noch Fragmente übrig. (W. G.)

Ācheron (Myth.), Fluß der Unterwelt. Neben ihm sind noch bekannt und genannt der S t y x, der C o c y t u s, der P h l e g e t h o n. Ueber den A., nach Anderer Meinung über den Styx, setzte Charon die Seelen der Verstorbenen auf einem Kahne über. Schiller in seinen Jugendgedichten führt den A. häufig an. (K.)

Achīlles (Myth.), Sohn des P e l e u s und der Meeresgöttin T h e t i s. Seine Mutter tauchte ihn in den Styx, wodurch er bis auf die Ferse, an welcher Thetis das Knäblein hielt, unverwundbar wurde. A. hatte daher gegen Hector, den er vor Troja tödtete, leichtes Spiel. A. ist überhaupt der vornehmste unter den griechischen Helden, welche Troja belagerten, ein Halbgott an Schönheit, Edelmuth, Stärke und Tapferkeit. Homer nennt ihn den Schnellfüßigen. Paris, der trojanische Prinz, der durch die Entführung der Helena den Streit um Troja veranlaßte, tödtete ihn durch einen Pfeil, den er dem A. in die verwundbare Ferse schoß. (K.)

Acrōstichon (griech.), ein Gedicht, wo die Anfangs= oder Endbuchstaben der einzelnen Verszeilen besondere Namen bilden, gewöhnlich Namen derjenigen Personen, an welche die Gedichte gerichtet sind oder auf welche sie Bezug haben. Wer erinnert sich nicht der Gedichte an Emma, Louise, Karoline, Amalie, wie deren so viele in unsern Zeitungs= und Wochenblättern mitgetheilt werden und worin die Namen der Schönen a c r o s t i c h i s c h verarbeitet sind? (H. M.)

Achtel (franz. croche, ital. croma; Mus.), eine Note, welche den 8. Theil eines $\frac{4}{4}$ Tactes einnimmt; ihr Zeichen ist ♪. (7.)

Ackermann, 1) (Konrad), geb. 1710 in Schwerin, betrat 1740 bei der Schönemannschen Gesellschaft das Theater und wollte damals nur tragische Helden spielen, die ganz außer seiner Sphäre lagen. 1753 wurde er selbst Prinzipal und zog bald mit Glück, bald mit Unglück mit einer Truppe durch halb Deutschland, bis er endlich 1765 nach Hamburg kam. Auf seine Kosten baute er, wie schon früher in Königsberg, daselbst ein Theater, trat jedoch 1767 sein Recht an dasselbe, nebst Garderobe und Zubehör, an eine Gesellschaft von Kaufleuten ab, unter deren Direction, nachdem er seine Gesellschaft aufgelöst hatte, er sich selbst engagirte. Später war er Director einer fast berüchtigten Truppe zu Braunschweig, Wolfenbüttel, Kiel und Schleswig, gefiel aber nirgends recht, mühete sich dessen ungeachtet, jedoch ohne Auswahl in allen Rollenfächern, ab. In seinen guten Tagen war er ein tüchtiger Schauspieler und ein noch tüchtigerer Director. Er starb 1771. 2) (Mad. A., vorher Mad. Schröder), geb. in Berlin, wurde, nachdem sie sich von ihrem ersten Mann hatte scheiden lassen, Schauspielerin und Gattin des Vorigen. Nach dem Tode desselben 1771 führte sie seine Gesellschaft auf eigene Kosten bis zum Jahre 1780 fort und trat dann ihr ganzes theatralisches Eigenthum dem hamburger Theater ab, welches ihr eine lebenslängliche Pension dafür bewilligte. Ihr Verstand und ihre ausgebreitete Kenntniß des Theaters machte sie zu einer vortrefflichen Lehrerin für Anfängerinnen, ihre lange Theatererfahrung aber zu einer tüchtigen Directrice. Ihr Fach war zärtliche Mütter und polternde Eheweiber. Sie war Mutter des berühmten Schauspielers Schröder. 3) (Charlotte), geb. 1758, Tochter der beiden Vorigen. In ihrer Jugend glaubte man sie gänzlich unfähig, das Theater betreten zu können, da ihre Aussprache unangenehm schnarrend war. Dies verlor sich aber bald und mit Bewunderung sah man ihre Talente für die Bühne sich mit ungewöhnlicher Schnelligkeit entfalten. Sie sprach englisch, französisch und italienisch und wäre vielleicht die vorzüglichste deutsche Soubrette geworden, wenn sie nicht 1775 in Hamburg, allgemein betrauert, gestorben wäre. 4) (Karl David), geb. um 1750 in Sachsen, braver Sänger und einer der besten, wissenschaftlich und musikalisch sehr gebildeter Schauspieler seiner Zeit, wirkte an den Bühnen in Königsberg, Danzig ꝛc. und starb daselbst um 1796. 5) (Charlotte Sophie, geb. Bachmann), geb. 1759 zu Rheinsberg, Gattin des Vorigen, ausgezeichnete Sängerin an

demselben Theater, besaß für deutsche Musik außerordentliche Mittel. Todesjahr unbekannt. (R. B.)

Ackermann'sche Gesellschaft, s. unt. Ackermann 1) und 2).

Acrobāt (v. griech.), jetzt ein Seiltänzer. Ueber das spectacle acrobat de Mad. Saqui, ein kleines Theater zu Paris, s. Paris.

Acrochirīsmus (griech.), 1) bei den Griechen Leibesübung, in welcher man sich nur bei den Fingern zu fassen und diese zu verdrehen suchte; dann 2) ein munterer und lebhafter, komischer, carricaturähnlicher Tanz, wobei sich die Tanzenden blos mit den Fingern berührten. (W. G.)

Acroamāten (griech.), d. h. Ohrergötzende; bei den Griechen Musiker, Sänger und Schauspieler.

Act, 1) (Aesthet.), eigentlich eine Handlung, und zwar eine Handlung, welche abgeschlossen ist und nach deren Abschluß eine Ruhezeit gegönnt wird, den Eindruck zu verarbeiten und sich für eine, mit der vorangegangenen zusammenhängende und daraus hervorgehende Handlung zu sammeln. In so fern hat der A., als Hauptabschnitt einer theatralischen Handlung, auch in ästhetischer Hinsicht seine Bedeutung, indem dieser Abschnitt nicht willkührlich herbeigeführt werden, vielmehr eine innere Nothwendigkeit haben muß. Der A. soll ein Ganzes für sich bilden, wie jeder Theil an einem Kunstwerk etwas in sich Vollendetes und Bestehendes, aber ein mit den übrigen Theilen harmonisch zusammenhängendes Ganzes bilden soll. Jeder A. soll für sich einen Endpunkt haben und darin ausruhen. Jeder A. soll ferner eine Befriedigung haben in sich, aber zugleich eine Fortentwickelung des Ganzen erwarten lassen und darauf gespannt machen. Diese zwei scheinbar sich aufhebenden Forderungen machen die Kunst, ein Drama in gehörige Abschnitte zu vertheilen, zu einer schwierigen, die eben so sehr Sache des inneren Gefühles und ästhetischen Tactes, als der ökonomischen Berechnung ist, da eine zu große Ungleichheit in der Zeitlänge der einzelnen Handlungen ihr Unbequemes und Störendes hat. Der allzu kurze Verlauf eines A.s hat etwas Abruptes, was den Gang der angeregten Empfindungen zu kurz abbricht; ein allzu langer A. dehnt die Ansprüche auf die Aufmerksamkeit der Zuschauer zu weit aus und wirkt ermüdend. Ein an Handlung reicher A. darf schon mehr in die Länge gedehnt werden, obgleich ein ästhetisches Gefühl verbietet, eine zu lange Reihe von Effecten, besonders von rührenden und erschütternden, in einem und demselben A. fortzuführen. In der Kunst, A.e effectvoll zu schließen und zugleich jeden einzelnen als ein in sich Ganzes erscheinen zu lassen, dürfen uns be-

sonders Shakespeare und Schiller Muster sein. In der Oper dagegen, und leider auch wohl jetzt im ernsten Drama, sucht man den Actschluß durch schöne Tableaux, prächtige Hintergründe, gefällige Gruppirungen und mehr äußerliche Handlungen wirksam zu machen. Ferner ist klar, daß zwischen den A.en kein zu großer Zeitabschnitt, keine wirkliche Lücke in der Handlung Statt finden darf, so daß man sich im Beginn des folgenden erst mit Gewalt in die Handlung zurückdenken müßte; die Verbindung muß vielmehr natürlich und der innere Zusammenhang leicht einzusehen sein. Die Eintheilung eines Trauerspiels in 5 A.e, die man ehedem als Regel annahm, ist nicht gerade wesentlich nothwendig, aber doch die natürlichste; man hat dadurch den Verlauf des Trauerspiels, wie des Dramas überhaupt, im Wesentlichsten angedeutet; man hat im ersten A. die Exposition (s. d.), im zweiten den Fortgang, im dritten den Höhen= und Knotenpunkt, im vierten die Neigung zur Katastrophe (s. d.), im fünften die Katastrophe selbst. Doch ist man von dieser Regel, und häufig nicht ohne Grund, abgewichen; obgleich ein Trauerspiel in 4 und 3 A.en, oder gar darunter, von seiner Inhaltsschwere im Voraus kein günstiges Vorurtheil erweckt. Das Vorspiel (s. d.) zu manchen Trauerspielen, z. B. zu dem Käthchen von Heilbronn, gibt dem Trauerspiele scheinbar das Aussehen eines sechsactigen. Am zulässigsten möchte noch die Eintheilung in 3 A.e sein, indem gleichsam, um ein Gleichniß aus der Verslehre anzuführen, die Thesen der beiden ersten A.e in eine Arsis und die der beiden letzten A.e ebenfalls in eine Arsis zusammengezogen werden. Aus eben demselben Grunde hat ein einactiges Trauerspiel eine viel naturgemäßere Construction als ein zweiactiges. Im Lustspiele, im bürgerlichen Drama u. der Oper herrscht bei uns im Ganzen so viel Willkühr, daß hier von einer Regel für die Zahl der A.e gar nicht die Rede sein kann. Ueber die musikalischen Zwischenacte, s. Entreact. 2) (Techn.). Das Ende eines A.s wird durch das Fallen des Vorhangs, so wie der Anfang des nächsten durch Aufziehen desselben bezeichnet. In Frankreich aber spielt sowohl die große Oper, als das Théâtre français bei offener Gardine, und der Zwischenact wird nur durch das Einfallen der Musik bezeichnet. Die etwa nöthigen Veränderungen der Decoration werden durch Changemens à vue (Verwandlungen) bewirkt. Auch in Deutschland hat man hin und wieder diese Sitte einzuführen versucht, sie hat sich aber nirgends auf die Dauer erhalten. Bei gewissen Stücken, z. B. die Schule der Alten, Iphigenia und andere, ist es vortheilhaft, den Vorhang nicht fallen zu lassen, nur muß dann das Orchester angehalten werden, zur rechten Zeit mit dem letzten Worte des A.s anzufangen und

ebenso auf ein Zeichen des Inspicienten oder Souffleurs wieder aufzuhören. Bei einigen Theatern, z. B. in Mannheim, herrscht die Sitte, den Kronleuchter gleichzeitig mit der Vordergardine in die Höhe zu ziehen, so daß der Zuschauerraum dunkel bleibt, wodurch die Aufmerksamkeit des Publikums auf die Bühne geschärft wird und das Bühnenbild selbst bei einer weniger glänzenden Beleuchtung besser heraustritt. Die Maschinisten sind von dem Regisseur schon bei den Proben anzuweisen, ob der Vorhang schnell oder langsam fallen soll, weil oft viel von der Art, wie der Vorhang fällt, abhängt. Leider herrscht bei einigen Theatern die Sitte, den Schluß des A.s durch eine Klingel schon einige Minuten vorher anzukündigen, blos um den Maschinisten aufmerksam zu machen, worauf dann nach wiederholtem Klingeln der Vorhang wirklich fällt. Dies ist ein Uebelstand, der den Zuschauer auf das Unangenehmste berührt, weil es die künstliche Täuschung auf eine ganz materielle Weise unterbricht. Am besten ist es, wenn der Souffleur eine Minute vor dem Fallen des Vorhangs eine Schnur zieht, die nach der oberen Maschinerie führt, durch welche dort ein dem Zuschauer nicht hörbares Zeichen gegeben wird, wonach der Maschinist sich zu richten hat. — Vor dem A n f a n g e d e s A.s hat der Inspicient sich zu überzeugen, ob die Personen der ersten Scene bereit, die etwaigen Umzüge beendet sind, oder nach Versicherung des Garderobiers bis zum Auftritt des Schauspielers beendet sein können, ob der Souffleur und in Opern auch der Musikdirector auf seinem Posten ist. Im Schauspiel hat der Dirigent des Orchesters sich ganz nach dem Zeichen des Inspicienten zu richten und die Musik so einzurichten, daß bei langen Zwischenacten keine Pausen entstehen. Ist das Zeichen zur Beendigung der Musik erfolgt, so hat der Inspicient seinerseits wieder so lange zu warten, bis das Orchester die Musik richtig geschlossen, um ein Aufziehen des Vorhanges mitten in einem musikalischen Satze zu vermeiden. Sowohl in der Aufführung, als in den Proben, werden die A.e durch eine Klingel angedeutet, die man in allen Garderoben und besonders in dem Versammlungszimmer und der Restauration deutlich hören kann. 3) (Gesch.). Die g r i e c h i s c h e n D r a m e n hatten zwar Abtheilungen, aber es waren die Protase, Epitase und Catastase oder Catastrophe (s. d.), die sich mehr auf die innere poetische Nothwendigkeit, als auf wirkliche materielle Unterbrechung des Spieles gründeten. Die R ö m e r Plautus und Terenz theilten alle ihre Stücke in 5 A.e, und zwar um dem Zuschauer sowohl, als dem Schauspieler Zeit zur Erholung zu lassen, was auch Horaz vorschreibt. Auf den Grund dieser Eigenthümlichkeit schrieb Vossius und der Abbé

d'Aubignac vor, jede gute Tragödie müsse 5 A.e haben und diese Regel galt lange als unumstößlich für das französische Theater; eine Tragödie in 4 A.en wäre ein Verbrechen gewesen; ja es ging so weit, daß man vorschrieb, ein A. dürfe nur 5 Scenen und 300 Verse haben, keine Person aber zweimal in demselben A.e erscheinen. In Deutschland war die Benennung A. bis zur Zeit Gottscheds (1750) nicht gewöhnlich. Von Rosenplüt dem Schnepperer an findet man bei den älteren deutschen Dichtern sehr verschiedene Bezeichnungen für A. Es gab Handlungen, Tagewerke, Geschäfte, Unterschiede, Uebungen, Kurzweile, Früchte, Schäfereien und Hauptsätze. Das spanische Theater behielt bis zu Anfang des 19. Jahrh. den Namen Jornada (Tagewerk) bei. Jetzt aber ist in Spanien die Bezeichnung Acto ebenfalls eingeführt. Bei deutschen Theatern sind auch die Ausdrücke Aufzug und Abtheilung üblich und beide bezeichnen den technischen Begriff des A.s deutlich und umfassend. (H. M. u. L. S.)

Actēūr, Actrīce (franz.), s. Schauspieler, Schauspielerin.

Āctien (Theaterw.), die Einlagen einer gewissen Summe zu einem gemeinschaftlichen Unternehmen, welche den Besitzer zum Gewinn und Verlust, den das Unternehmen trägt und leidet, berechtigen. Die A., in unserer Zeit so sehr beliebt, sind auch dem Theater nicht fremd geblieben. In mehreren Städten waren und sind Schauspielhäuser auf A. errichtet. Die Inhaber der A. vermiethen entweder das Schauspielhaus an einen Unternehmer, oder sie übertragen einem Ausschusse die Oberleitung des Theaters und setzen einen technischen Director ein, der dasselbe für ihre Rechnuug führt. In beiden Fällen kommt gewöhnlich nichts Ersprießliches zum Vorschein; denn im erstern wird das Theater oft zum Speculationsgegenstande von Capitalisten, die ohne Rücksicht auf die Kunst nur darauf denken, hohe Zinsen zu erzielen; im zweiten sind die Anmaßung, Unkenntniß und Protectionsansprüche der Ausschußmitglieder gewöhnlich die Quelle unzähliger Differenzen mit der Direction und untergraben das Gedeihen des Instituts. Beispiele von beiden haben wir in den Theatern zu Frankfurt a. M. und Köln (s. d. Gesch.). Meist weigern sich die Inhaber von A. (**Actionairs**), im Fall sich Verlust ergiebt (denn nur selten werden die Zinsen richtig bezahlt) und Nachzahlungen verlangt werden, diese zu leisten; so enden gewöhnlich dergleichen **Actienunternehmungen** bei Theatern traurig genug. (R. B.)

Actiōnen (Haupt- u. Staats-A., Theatergesch.), im 17. und in der ersten Hälfte des 18. Jahrh. alle außerordentlichen und besonders festlichen Darstellungen großer

Heldenstücke, wie z. B. die asiatische Banise, Herodes in Bethlehem u. s. w. Da bei solchen Gelegenheiten die Schauspieler ein besonders gespreiztes, hochtrabendes Wesen annahmen und wie Schlegel sagt: die Tragik übertragirten, so nannte man bald jedes Trauerspiel so, obgleich in Gottscheds dramatischem Vorrath sich nirgends eine Spur findet, daß Tragödien mit dieser Bezeichnung gedruckt worden wären. Besonders pflegten Benefizianten das Publikum zu ihren Benefizien unter jenem Titel einzuladen. Gegenwärtig bezeichnet man hohle Declamation, gespreiztes Wesen, falschen Pathos 2c., mit diesem Spottnamen. (L. S.)

Ācto (span.), s. unter Act 3).

Adāgio (ital., spr. Adadschjo; Mus.), 1) sanft, mäßig langsam; wird gebraucht, um die Bewegung im Vortrage anzudeuten und bezeichnet die 2. Stufe der Bewegung im Uebergange von der langsamsten zur schnellsten. Vgl. Tempo. 2) In Symphonien, Concerten 2c., so wie im Gesange, Benennung derjenigen Stellen, die einen sanften, gefühlvollen Vortrag erheischen. Das A. nimmt den größten Fleiß, die zarteste Aufmerksamkeit des vortragenden Künstlers in Anspruch, denn in ihm treten die zartesten Nuancen und Empfindungen hervor. Tadelnswerth ist die jetzt häufige Manier, über die Schwierigkeiten des A. durch leere Coloraturen und Schnörkeleien hinwegzuschlüpfen. (7.)

Ādam, 1) A. de la Hale (gewöhnlich blos A. genannt), geb. zu Anfang des 13. Jahrh. zu Arras; widmete sich Anfangs dem geistlichen Stande, verließ aber diesen Stand sehr bald, um zu heirathen. Nach baldiger Auflösung dieser unglücklichen Ehe folgte er dem Grafen von Artois auf seinem Zuge nach Neapel, wo er gegen 1280 starb. Seine Schriften (Jeux) enthalten eine Menge kleiner Stücke mit Liedern untermischt, die in Anlage und Ausführung seiner Zeit vorauseilen. Auch die Musik zu diesen Stückchen soll A. selbst componirt und hierin einen merkwürdigen Vorsprung über den Standpunkt der damaligen Musik gewonnen haben. 2) (Charles Adolph), geb. zu Paris 1803; sein Vater war Professor am Conservatorium. Mit 14 Jahren kam A. an dieses Institut, genoß zuerst Reicha's Unterricht im Contrapunkt und in der Harmonielehre und wurde alsdann Bojeldieu's Schüler im freien Styl, was auf den Charakter seiner spätern Compositionen den größten Einfluß ausübte. Noch sehr jung schrieb er eine Menge Phantasien und Variationen nach Motiven aus den beliebtesten Opern, die zwar sämmtlich nur von geringem Werthe sind, ihm aber den Ruf eines fleißigen und gewandten Arrangeurs verschafften; bald nahmen die Vaudeville's sein Talent in Anspruch und A. begann Liederchen und Ariet-

ten zu schreiben, von denen einige dergestalt wirkten, daß sie Volkslieder wurden. 1829 schrieb er die einactige Operette: **Pierre et Cathérine**, welche mit Erfolg im Theater der **Opéra comique** aufgeführt wurde. Aubers preciöse, leichtfertige und nur nach Pikanterie ringende Manier, hatte sich eine zu allgemeine Geltung errungen, als daß der junge Componist von ihrem Einflusse hätte frei bleiben können und man tadelte daher an A.s Operette die augenscheinliche Nachahmung in Styl und Inhalt, erkannte aber auch in einzelnen Theilen eine reizende Eigenthümlichkeit, die zu schönen Hoffnungen berechtigte. 1830 setzte A. die dreiactige Operette: Danilowa, die an productivem Werthe die erste nicht übertraf, dem Geschmacke der Pariser aber so sehr entsprach, daß A. zu den Lieblingen des Tages gehörte und seine gewandte Feder von allen Seiten in Anspruch genommen wurde; er componirte 5 Jahre hindurch, außer mehreren kleinern Tonstücken, eine Reihe von Balleten, die weniger durch intensive Bedeutung, als durch den Umstand beliebt wurden, daß die Elsler ihre Triumphe darin feierten. Da erschien 1836 der **Postillon von Lonjumeau** mit dem glänzendsten Erfolge in Paris und machte schneller als irgend eine frühere franz. Composition die Runde durch Europa. A. hat sich in dieser Oper ziemlich frei gemacht von den Banden der Auberschen Schule, ist theils wieder zurückgetreten in die Fußstapfen seines Lehrers Boieldieu, theils hat er seine Selbstständigkeit und eigenthümliche Productionskraft darin glänzend documentirt und ein schönes Talent für die musikalische Behandlung komischer Situationen entfaltet. Die Behandlung der Stimmen und Instrumente zeigt den kenntnißreichen und gewandten Musiker und die Lebendigkeit und Frische dieser Musik suchen wir in den letzten Werken Aubers und anderer französischer Componisten vergebens. Der Vorwurf, daß es dieser Musik an Gedankenreichthum und tiefer Empfindung mangele, ist nicht ungerecht und es mag wahr sein, daß A. sich auf dem bisherigen Wege nimmer eine dauernde künstlerische Geltung erringen kann. (3.)

Adamberger, 1) erster Tenor- und Hofsänger in Wien am Ende des vor. Jahrh.; seine Stimme war weder umfangreich noch schön, aber sein Gesang war ausdrucksvoll und sein Spiel voll Seele und Gefühl. 2) (Maria Anna, geb. Jacquet), geb. 1752 in Wien, eine der vorzüglichsten deutschen Schauspielerinnen. Ihr Vater, der Hofschauspieler Jacquet, bestimmte sie schon früh zur Bühne; als Jungfrau versuchte sie sich im tragischen Fache, jedoch ohne Erfolg, wonach sie sich ganz dem Naiven widmete und durchaus Vollkommenes in diesem Fache leistete. Sie heirathete 1781 den Vorigen und spielte bis wenige Mo-

nate vor ihrem Tode, der 1807 erfolgte. Ihre einzige und talentvolle Tochter, 3) (Antonie), Theodor Körners Braut, der viele seiner Gedichte gewidmet sind, verließ die Bühne freiwillig nach einer kurzen, hoffnungerweckenden Wirksamkeit. (L.)

Āddison (Joseph), geb. 1671 zu Milston, engl. dram. Dichter, von dem jedoch nur ein Trauerspiel: Cato, bekannt ist, welches seiner Zeit großen Beifall fand. A. starb 1719 zu Hollandhouse. (R. B.)

Ādel (Aesth.), die Anmuth und Würde in allen Bewegungen, die den gebildeten, denkenden und seinen Werth fühlenden Menschen charakterisiren. Der darstellende Künstler sollte um so mehr streben, ihn nicht allein auf der Bühne, sondern auch im gewöhnlichen Leben zur Schau zu tragen, da der göttliche Funken in seiner Brust ihm einen höhern A. verleiht, als Geburt und Zufall jemals geben können. Nur der A., welchen der Künstler in Wandel und Benehmen legt, vermag es, das Vorurtheil vollends zu besiegen, welches den Schauspieler lange Zeit als das Mitglied einer Pariakaste betrachtete. (R. B.)

Adelīne (Demoiselle), eine der vorzüglichsten Sängerinnen (besonders wegen des Umfangs der Stimme) zu Ende des vorigen und im Anfange des jetzigen Jahrh. bei der ital. Oper in Paris. Um 1805 zog sie sich in voller Kraft und mitten in ihren Triumphen von der Bühne zurück. (3.)

Adelphī, eines der kleinsten, aber achtbarsten Theater in London (s. d.).

Adimāri (Luigi), geb. gegen 1649, florentinischer Nobile und Enthusiast für Musik, setzte eine Oper: Roberto, die auf vielen ital. Theatern mit Beifall gegeben wurde; starb 1708 in Florenz. Auch als dramatischer Dichter, besonders in: Le gave dell' amore et dell' amicizia, versuchte er sich mit Glück. (R. B.)

Ad īnterim (lat.; Techn.), wenn während der Krankheit oder Abwesenheit eines Mitgliedes ein anderes a. i. eintritt, so fällt eine so gespielte Parthie nach der Genesung oder Rückkehr des ersten Besitzers, diesem wieder als Eigenthum anheim; Abgang oder Tod geben dem ersten a. i. das Recht des Besitzthumes, diesem folgt das zweite a. i. u. s. w. Die übersandte Rolle eines neuen Stückes bleibt der Person eigen, für welche diese bezeichnet ist, selbst wenn sie durch Krankheit verhindert wurde, zuerst darin aufzutreten; das dafür eingetretene a. i. kann sich nur dann als Eigenthümer dieser Parthie betrachten, wenn der Name des ersten Besitzers von dem Director gestrichen wurde. Zur Verhütung aller Mißverhältnisse unter den Schauspielern selbst, ist es sehr

nothwendig, daß Directionen das Bezeichnen mit a. i. sorgfältig beachten. (R.)

Adler, 1) (Requisit), das Hauptfeldzeichen einer römischen Legion, von Silber oder Gold mit ausgebreiteten Flügeln dargestellt; in der einen Klaue hielt er einen Blitz und trug eine kleine Capelle auf dem Kopfe, das Ganze ruhete auf einer langen Stange und wurde seit Marius, der alle übrigen Thiere als Fahnenzeichen verbannte und den A. ausschließlich einführte, der ersten Linie vorangetragen. Die A. wurden als das Palladium der Legion betrachtet und demnach mit Sorgfalt bewahrt und mit größter Tapferkeit vertheidigt. 2) (Alleg.), der König der Vögel, das Symbol der Majestät, der Herrschaft und der Kraft. Schon die Mythologie gesellte ihn zum Jupiter, dem er die Blitze zutrug, und die Könige der Erde nahmen sich selbst dieses, wie andere Attribute der Macht und Herrlichkeit. (R. B.)

Ad libitum (lat., ital. à piaccere; Mus.), wörtlich nach Belieben, wird über diejenigen Stellen geschrieben, deren Vortragsart dem Willen des Ausführenden überlassen bleibt. In Partituren rc. werden mit a. l. diejenigen Instrumente bezeichnet, die weggelassen werden können, ohne daß dadurch die Harmonie gestört wird. (7.)

Admēt (Myth.), ein König zu Pherä in Thessalien. Seine Gemahlin war **Alceste,** Tochter des Pelias, berühmt ihrer Treue und ehelichen Liebe wegen. Als A. auf den Tod lag, versprachen die Parzen ihm das Leben noch zu fristen, wofern sein Vater oder seine Mutter oder seine Gemahlin für ihn sterben wollte. Alceste erbot sich dazu und starb, wurde aber von Herkules, A.s Freunde, der Unterwelt wieder entrissen. Diese rührende Mythe ist von Euripides (s. d.) unter dem Titel: Alceste, zu einer Tragödie benutzt worden, welche noch vorhanden ist und von Schlegel zu den besten der Euripideischen Stücke gerechnet wird. Auch Glucks Oper: Alceste, behandelt diesen Stoff. (K.)

Administratiōn (Theaterw.), s. Direction.

Adolfāti, geb. um 1720, ital. Componist, der weniger durch den Werth seiner Musik, als durch die sonderbare, aber nicht zu empfehlende Behandlung derselben ein momentanes Aufsehen erregte. Von seinen Opern ist fast nur die Ariadne mit Glück gegeben und bekannt geworden. Er starb am Schlusse des vor. Jahrh. (3.)

Adōnis (Myth.), Sproß der blutschänderischen Neigung der Myrrha zu ihrem eigenen Vater Cinyras. Venus liebte den schönen Jüngling, bis er, von einem Eber verwundet, in ihrem Schooße seinen Geist aushauchte. Die Göttin verwandelte ihn in eine Anemone. (K.)

Adōlphe (Mad.), geb. zu Anfange dieses Jahrh.;

französische Schauspielerin, die durch ihre natürliche Lebhaftigkeit und Heiterkeit eine der beliebtesten Erscheinungen der pariser Theater 2. Ranges, besonders am Gaité, war. Sie scheint sich in der letzten Zeit von der Bühne zurückgezogen zu haben. (B.)

Adrastēa (Myth.), Beiname der Nemesis (s. d.).

Ādrien, 1) (A. l'ainé), gegen Ende des vor. Jahrh., geschätzter Sänger und Componist für Gesang in Paris. Näheres unbekannt. 2) Drei Brüder A.s wirkten ebenfalls minder bedeutend als Sänger an den Theatern zu Paris. (3.)

Adūr (Mus.), eine der 24 Tonarten des neuern Systems, und zwar die dritte der harten Kreuztonarten, deren Grundton (die Tonica, s. d.) A ist, und welche durch die Vorzeichnung von 3 Kreuzen vor f, c u. g bezeichnet wird. (7.)

Āēacus (Myth.), einer der drei Höllenrichter, welcher besonders das Richtamt über die Schatten aus Europa führte. Die beiden andern Todtenrichter waren **Minos** und **Rhadamanthus.** (K.)

Aedīlen (Antiquit.), römische Beamte, hatten die Besorgung der öffentlichen Spiele, die **curulischen** Ä. die der größern öffentlichen Spiele, die **Volksädilen** die der plebejischen. (W. G.)

Āēgis (Myth.), schützende Bedeckung des Jupiter, der Minerva oder des Apollo. Die Griechen dachten sich diese Ä. bald als bergende Wolke, bald als Panzer oder Schild. Die neuere Allegorie hat kein bestimmtes Bild für die Ä. und sie pflegt nur wörtlich in der Poesie gebraucht zu werden, wo **Aegide** allegorisch Schutz, Schirm, Obhut bedeutet. (K.)

Aegīsthus (Myth.), s. Agamemnon.

Aegȳpten (Gesch.), diese Wiege der Kunst und Wissenschaft, das Land, aus welchem selbst die Griechen die Keime ihrer blühenden Cultur entnahmen, hat wenig Antheil an der Schauspielkunst. Dürftige Nachrichten sagen uns zwar, daß der Cultus der Aegypter in den frühesten Zeiten mit theatralischem Gepränge gemischt war; die Schicksale des Osiris und der Isis, während diese Gottheiten auf der Erde weilten, wurden in dramatischen Bildern vorgestellt und selbst die Wohlthaten, welche das Volk von diesen Göttern empfangen, waren Gegenstand feierlicher Darstellungen. Unter der Herrschaft der Ptolemäer wurde ein Zweig des griechischen Theaters nach Alexandrien verpflanzt. Hatten die Griechen früher die Keime ihres Dramas den Aegyptiern entnommen, da der Cult des Bacchus und der Ceres unzweifelhaft Nachahmungen des Osirisdienstes waren, so gaben sie das Entlehnte jetzt reichlich, aber nicht geistig veredelt zurück. Denn was nach Ä. verpflanzt wurde, war ein kranker, verdorren-

der Zweig, der nimmer zum grünenden, starken Baume werden konnte. In Griechenland selbst war die dramatische Kunst bereits von ihrer herrlichen Höhe herabgesunken und hatte jenem hohlen und verschwenderischen Prunke weichen müssen, den der verdorbene und verflachte Geschmack der Athenienser auf die Bühne führte. Dieses äußere Gepränge wurde in Alexandrien in einem Grade der Ausartung gezeigt, der unsere Begriffe von Theaterpracht weit übersteigt und gegen den aller sinnlose Aufwand in unsern Opern und Balleten nur Kinderspiel ist. Mehr hierüber s. unter Alte Bühne. Auch standen in dieser Zeit einige tragische Dichter in Alexandrien auf, die sich jedoch in ihren Arbeiten dem Zeitgeschmacke bequemen mußten. Die Grammatiker nennen besonders sieben alexandrinische Tragiker, die sie jedoch theilweise in eine frühere Zeit, selbst bis 280—250 v. Chr. versetzten; sie heißen: **Lycophron, Alexander Aetolus, Philiscus, Homerus Hieropolitanus, Sositheus, Aeantides** und **Sosiphanes**, und werden die tragische Plejas (das Siebengestirn) Ä.s genannt; außer ihnen werden noch **Timon, Ptolemäus Chennus, Damascenus** ꝛc. als Tragiker erwähnt; ihre sämmtlichen Arbeiten sind verloren. Je tiefer das Volk nun in die Barbarei versank, verschwand in Alexandrien auch der Schein dram. Kunst, und hier endet unser Wissen von der Bühne Ä.s; ein Jahrtausend voll blutiger Kriege und wilder Barbarei liegt zwischen dieser Kunde und den Nachrichten neuerer Reisenden. Diese berichten, daß in der 2. Hälfte des vor. Jahrh. zuweilen reisende, aus Muhammedanern, Juden und Christen gemischte Banden das Land durchzogen und in den Städten eine Art von Schauspielen aufführten, wie sie nur auf der tiefsten Stufe menschlischer Bildung erzeugt und angesehen werden können. Während Bonaparte's Herrschaft entstand ein Liebhabertheater in Cairo, welches sich von dem Abfalle der französischen Bühnen kärglich nährte und mit den erobernden Franzosen wieder verschwand. Auch die neuesten Annäherungen Ä.s an europäische Cultur haben ähnliche Erscheinungen hervorgerufen. Herr Beinlein, der Chef eines bedeutenden Handlungshauses in Alexandrien, hat ein Liebhabertheater in größerem Maßstabe errichtet, wo den Franken der Genuß dramatischer Vorstellungen geboten wird; er hat sogar ein Institut zur Bildung von Sängern und Musikern begründet, Partituren, Decorationen und Costüme aus Frankreich bezogen, manches größere Werk mit Erfolg zur Darstellung gebracht und einen Kreis von Dilettanten um sich vereint, die in der beschränkten Sphäre Erfreuliches leisten; ja sogar den Plan gefaßt, ein neues Local für dramatische Darstellungen zu erbauen und so den Versuch zu einem stehenden

Theater in Alexandrien zu machen. Aber diese schwachen Keime fremder Kunst verdorren nur zu bald in dem widerstrebenden Boden und von einem ägyptischen Theater kann demnach durchaus keine Rede sein. Vgl. Alte Bühne und Mysterien. (R. B.)

Āēhren (Alleg.), in einen Bund vereint, sind sie das Sinnbild der Fruchtbarkeit, oder des Wohlstandes und Ueberflusses. Irgend einem Mächtigen als Opfer dargebracht, deuten sie an, daß man das Beste des Landes ihm zu weihen bereit sei. (B.)

Āēlem (Requisit), s. Alem.

Āēolus (Myth.), der Gott der Winde, Sohn des Hellen und der Nymphe Orseis. Nach Ein. bewohnte er eine Höhle in Thracien, aus der die Stürme hervorbrachen, nach And. eine eherne Stadt, in der die Winde eingeschlossen waren. Er wurde besonders von den griechischen Küstenbewohnern und Schiffern verehrt. Dargestellt wird derselbe als ein alter freundlicher Mann, der einen Schlauch hält, in dem die Winde eingeschlossen sind. (K.)

Āēols-Härfe (Windharfe, Mus.), ein Saiteninstrument, welches aus einem ungefähr 3 Fuß langen und 6 Zoll breiten Kasten, einem Resonanzboden und 8—10 gleichgestimmten Darmsaiten besteht, die an 2 Stegen befestigt sind. Setzt man dieses Instrument in den Luftzug, so entstehen Töne, deren herrliche Klangfülle und reiche Harmonie von überraschender und geisterähnlich süßer Wirkung sind. Daher ist die Ä. zum constanten Bilde in der Poesie geworden; jeder übernatürliche Klang, jedes die Seele magisch und schauerlich-süß überziehende Gefühl wird mit Ä.-Tönen verglichen. (7.)

Aequivōk (a. d. Franz.; Aesth.), doppelsinnig, zweideutig; diejenigen Reden und Situationen, die eine unanständige und unsittliche Nebenbedeutung zulassen. Das Ä. gehört durchaus nicht in ein Kunstwerk, da es auf den gebildeten Geschmack immer einen widrigen Eindruck macht. Leider ist es in der dramatischen Kunst mehr als irgendwo heimisch; Lustspiel- und Possendichter suchen den mangelnden Witz und Humor durch Ä. zu ersetzen und Komiker ohne Talent dadurch den Beifall der Menge zu erringen. Beide geben durch diese Entwürdigung der Kunst der Kritik den gemeinsten Maßstab zur Beurtheilung ihrer Leistungen in die Hand. (R. B.)

Āēschylus, geb. 525 zu Eleusis in Attica, einer der ersten Trauerspieldichter aller Zeiten. Geburt und Jugendblüthe fallen in die schönen Zeiten des heroischen Aufschwunges der Athenienser, und in den Schlachten bei Marathon, Salamis und Platää war Ä. Mitkämpfer. Dreizehnmal als

Tragiker Sieger, wurde er, schon älter, vom jugendlichen Sophocles verdunkelt; Ä. ging aus Schmerz und Verbitterung nach Sicilien, wo er auch 456 starb. Sterbend verordnete Ä., daß man auf seinem Grabmale nur seiner kriegerischen, nicht seiner dichterischen Verdienste Erwähnung thun möge. Aus den geringen Anfängen des Dramas entwickelte Ä. schnell seine Blüthe, beschnitt den überwüchsigen, lyrischen Theil der Tragödie, obgleich das Bett, worin der rauschende Strom des Chors dahinbraust, auch bei Ä. noch zu ausgedehnt erscheint, und wurde zugleich der eigentliche Begründer des Dialogs. Für die scenische Einrichtung der Bühne hat Ä. viel gethan; hatte man früher nur ein unförmliches Schaugerüst, so bekam man durch Ä. ein wirkliches Theater, mit allen Apparaten ausgestattet, welche dem großen Style des griechischen Dramas zu fortdauernder Grundlage dienen mochten. Ä. lieferte der griechischen Bühne 70—90 Tragödien, wovon sich leider nur 7 vollständig erhalten haben. Der Charakter seiner Poesie ist würdevoll und großartig; sie schreitet wie ein Riese durch das Dunkel der menschlichen Leidenschaften und des unerbittlichen Fatums, welche in den Aeschyleischen Trauerspielen vereinigt die Katastrophe herbeiführen helfen, gewappnet mit schwarzschattigen, gigantischen Bildern und inhaltschweren Gedankensprüchen. In den Situationen dringt Ä. nicht selten bis an die äußerste Grenze des nach den gewöhnlichen Begriffen Erlaubten vor, viele derselben würden jetzt leider für undarstellbar und excentrisch gehalten werden. Was uns von Ä. übrig geblieben ist, besteht aus folgenden, in der Planangelage ungemein einfachen Tragödien: a) der gefesselte Prometheus. Auf Jupiters Befehl an die Felsen gekettet, weil er wider dessen Willen des Feuers Strahl entwandt und das Menschengeschlecht damit beglückt hat, trotzt Prometheus starkmüthig, indem er dem Jupiter ein Geheimniß vorenthält, durch welchen allein dieser von dem auch ihm drohenden Untergange errettet werden kann. Zuletzt wird Prometheus unter Erdbeben, Blitz und Donner, sammt dem Felsen, in die Unterwelt geschleudert. Ä. schrieb auch einen erlösten Prometheus. b) Die Sieben gegen Theben. Ein ungemein kriegerisches, mit großem Feuer und lebendigem Colorit ausgestattetes Stück; schildert den Heereszug der mit Polynices gegen dessen Bruder und Theben verbundenen 7 Fürsten und den Untergang des Bruderpaares, Eteocles und Polynices, im Zweikampf. c) Die Perser. Verherrlicht den Seesieg der Athenienser bei Salamis, welchen Ä. mit erkämpfen half. d) Die Schutzgenossinnen, von des Dichters übrig gebliebenen Dramen das schwächste, nach Schlegels Vermuthung eines seiner früheren. e) Agamemnon. f) Die Choe=

phoren. g) Die Eumeniden. Diese drei sind das einzige Beispiel einer Trilogie (s. d. und Alte Bühne), welches bis auf uns gekommen ist, sämmtlich im großartigsten Style gehalten, voll imposanter Scenen und erhabener Chorgesänge. Die Choephoren sind von doppeltem Interesse, da derselbe Gegenstand, der von Orestes an seiner Mutter verübte Sühn- und Rachemord, auch von Sophocles und Euripides (s. d.) verarbeitet wurde, und zwar in Stücken, welche glücklicherweise durch eine besondere Gunst des Schicksals erhalten worden sind. A. W. Schlegel hat zwischen des Ä. Choephoren und der Electra des Sophocles und Euripides treffliche Vergleiche und Untersuchungen angestellt. Besonders hervorstechend ist bei Ä. das Vorwalten des religiösen Elements; Alles ist in Bezug gesetzt auf die in die menschlichen Schicksale hineinragende Gewalt der Götter; das Fatum (s. d.) prägt sich in seiner unerbittlichen Macht bei ihm am furchtbarsten aus, ohne doch die Freiheit des menschlichen Willens aufzuheben. Unter den Uebersetzern des Ä. sind besonders Danz, Conz, W. von Humboldt, Voß und Droysen zu bemerken. Wichtig zum Verständniß desselben sind A. W. v. Schlegels Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur, und Blümner: Ueber die Idee des Schicksals in den Tragödien des Ä., Leipzig 1814. (H. M.)

Aesōpus, tragischer Schauspieler zu Cicero's Zeit, wie der Komiker Roscius dessen Freund und gleich wie dieser in seinen Schriften oft und ehrenvoll genannt. Horaz nennt ihn gravis (schwer) von der tragischen Würde. Plutarch erzählt von ihm im Leben des Cicero, daß dieser bei ihm Unterricht in Declamation und Action (in welchen beiden Ä. trefflich war) nahm, die damals dem Redner unerläßlich war. Sein Spiel war so lebhaft und feurig, daß er einst, als er in der Rolle des Atreus gegen Thyestes auf Rache sann, einen zur Unzeit vorüberlaufenden Theaterdiener mit dem Scepter todtschlug. Das große Vermögen, welches er hinterließ, brachte sein verschwenderischer Sohn durch. (W. G.)

Aesthētik (Geschmackslehre, Kritik des Geschmacks, besser noch dem *αἴσθησις* der Griechen entsprechend, Empfindungslehre), die Lehre vom Schönen, eine philosophische Wissenschaft, die der Logik so gegenübersteht, wie das Empfinden dem Denken, indem die Ä. eben so die Gesetze des Empfindungsvermögens erforscht, wie die Logik die Gesetze des Denkvermögens. Baumgarten (1740) schrieb zuerst eine Ä. und definirte sie als eine Theorie der sinnlichen Erkenntniß des Schönen. Aber das Gefühl des Schönen ist keine Erkenntniß, noch ist sie sinnlicher Natur. Es ist auch falsch, wenn man die Ä. eine Theorie der schönen Künste und Wissenschaften genannt hat; eine Theorie der schönen Künste ist

nur ein auf wirklich gegebene Gegenstände angewandter Theil der Ä. In engerer Bedeutung, als bloße philosophische Lehre, ist die Ä. Metaphysik (s. d.) des Schönen, reine Ä.; in weiterer Bedeutung dehnt sie sich aus zur Kunstphilosophie, empirische Ä., und in weitester Bedeutung, als Lehre vom Vermögen und der Kunst der Beurtheilung des Schönen, zur Kunstkritik, Kritik des Geschmacks. Die Ä. kann Kunstsinn u. Schöpfungsgeist nicht ertheilen, sie kann beide nur erwecken, beleben, regeln und leiten. Ä. ist Gesetz der inneren Empfindung, das sich in Worte kaum fassen, noch weniger in ganzen Reihen von Formeln wiedergeben läßt, sie sagt uns höchstens, wie man betrachten soll und auf welche Seiten und Theile eines Kunstwerks man eigentlich dabei zu achten habe. Am besten verfährt sie beispielsweise und vergleichungsweise an gegebenen Stoffen. Es gibt gewisse Grundgesetze für die Entwickelung eines Kunstwerkes und dessen Beurtheilung, aber der Stoffinhalt ist unendlich, wie die Natur und das Leben; jedes Volk, jede Zeit hat ihre eigene Ä.; jedes Kunstwerk unterliegt seiner eigenen Maßbestimmung. Allerdings gibt es oberste Grundsätze, welche die Ä. aufstellt und durch sie vor Abwegen bewahrt, nur nicht immer vor dem Abwege, daß man alle Erscheinungen auf dem Gebiete der Kunst unter ein und dasselbe Gesetz beugen will und das individuell Schöne darüber unberücksichtigt läßt. Die Ä. kann, wie gesagt, den Geschmack nur im Allgemeinen verfeinern und veredeln, wie sie auch durch methodische Aufstellung der verschiedenen Kunstformen das Gebiet der Kunst in seinen einzelnen Theilen licht gelegt hat und das Sonderungs- und Unterscheidungsvermögen befördert. Der Begriff des Schönen, womit es die Ä. zu thun hat, kann in keine allzu engen Grenzen gebannt werden; das Ideal-Schöne schließt das Charakteristisch-Schöne, worauf die moderne Kunst besonders zurückgeht, nicht aus; ja, Weiße hat das Häßliche selbst für die Ä. gerettet, indem er es als die Mitte zwischen dem Begriffe der Schönheit als solcher und zwischen dem des Ideals dargestellt hat; das Häßliche, als das Negative des Schönen, beugt sich im Komischen wieder zum Schönen selbst zurück. Für die philosophische Ä. haben Solger und Krause, beide auf Schellings Principien fußend, Trahndorff, Weiße und Hegel unendlich viel gethan. Ruge gab eine neue Vorschule der Ä. heraus. Besonders zu empfehlen ist auch das ästhet. Lexikon von Jeitteles. — Der Bühnenkünstler hat sich mit diesen philosophischen Lehren nicht tiefer zu befassen; Tact und Geschmack, durch praktische Anschauung gebildet und verfeinert, reichen bei ihm vollkommen hin; das ästhetische Gefühl (das innere Gefühl für das Schöne und das Urtheil darüber), muß ihm angeboren sein, wenn er überhaupt

Künstler sein und heißen will, aber er kann es nähren, bilden und regeln durch die Lectüre kritischer Schriften über Drama, Dramaturgie, wie über Poesie und Kunst überhaupt und durch eigenes fortgesetztes Betrachten und Vergleichen der zu seiner Kenntniß gelangenden dramatischen Productionen. Auch bei seinen eigenen Darstellungen muß ihn ein ästhetisches Gefühl leiten, wenn er nicht in Verirrungen, Uebertreibungen und Widrigkeiten aller Art verfallen will; er darf z. B. einen häßlichen Charakter, wie Franz Moor, bis zu einem gewissen Grade abschreckender Häßlichkeit, aber nicht in empörender Widrigkeit und Gemeinheit darstellen; er darf ihn nicht als Caricatur fassen und ist berechtigt, da, wo der Dichter an die Caricatur nahe anstreifte, den Auftrag zu mildern. Das ästhetische Gefühl wird ihm in jedem Augenblicke sagen müssen: bis hierher! Für komische Rollen besonders ist dem Künstler das feinste ästhetische Gefühl zu wünschen, weil nichts so leicht zur unangenehmen und unästhetischen Caricatur verführt, als die Darstellung komischer Rollen. Schlegels Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur sind dem Schauspieler vorzüglich zu empfehlen, um sein ästhetisches Gefühl für Beurtheilung dramatischer Kunstwerke zu reifen und festzustellen. In Bezug auf das Aesthetische in Mimik und Darstellung gibt Engel in seiner Mimik manche gute Andeutungen, die aber mit Vorsicht zu brauchen sind und für einen genialen, selbstdenkenden Schauspieler keine bindende Kraft haben. (H. M.)

Äeusserste Stimme (Mus.), die höchste oder tiefste Hauptstimme eines Tonstücks.

Affābili, s. Westenholz.

Affēct (Aesthet.), jede heftige, schnell entstehende Erregung des Gemüthes, jede Aufwallung der Seele. Der A. ist das Gegentheil der Leidenschaft, welche die Seele anhaltend und dauernd einnimmt, während der A. nur eine vorübergehende, aber desto heftigere Bewegung ist; deutlicher nach Kants herrlichem Gleichnisse: der A. ist eine Fluth, welche die Dämme durchbricht, die Leidenschaft ist ein Strom, der sich immer tiefer eingräbt. Freude, Zorn, Schrecken sind demnach A., Liebe, Haß ꝛc., je nach ihrer Stärke, Leidenschaften. Die Versinnlichung des A.s ist eine der schwierigsten Aufgaben des dramatischen Künstlers; plötzlich wie sie entstehen, sollen sie zur Erscheinung gebracht und anschaulich gemacht werden und doch duldet das ästhetische Gefühl keine schroffen Uebergänge, die das Kunstwerk zerreißen und die Einheit desselben zerstören. Der Schauspieler muß daher auf die Affectmomente seiner Rolle die größte Sorgfalt verwenden, Stimme, Haltung und Gesticulation auf das Genaueste abwägen und prüfen, denn jede Uebertreibung und Uebereilung

in der Darstellung des A.s streift an das Groteske und macht einen widrigen oder lächerlichen Eindruck; selbst im höchsten A. muß das Aesthetische und Ethische (Sittliche) der Kunstdarstellung vorherrschen und alles Schroffe und Eckige in der Gesticulation und Declamation vermieden werden. Erfahrung und Uebung sind auch hierin die sichersten Leiter. Im gewöhnlichen Leben pflegt man auch die Rührung, jedoch unrichtig, A. zu nennen. (R. B.)

Affectatiōn (Aesthet.), jede Darstellung eines Zustandes, der nicht in der Natur begründet ist; sie ist demnach Ziererei, Unnatürlichkeit, Künstelei und gehört nimmer in ein wahres Kunstwerk, dessen schönste Zierde die edle Einfachheit der Natur ist. Der Schauspieler vorzüglich, dessen sicherste und untrüglichste Lehrmeisterin die Natur ist, hüte sich vor jeder A., die immer entsteht, wenn der Darsteller in eine Rolle oder eine einzelne Situation mehr Bedeutung legen will, als sie nach dem natürlichen Inhalte hat, oder Eigenschaften zur Schau zu tragen sucht, die ihm von der Natur versagt sind. (R. B.)

Affen. Leider ein Rollenfach der neuern Zeit, auch auf der deutschen Bühne. Der komische Tänzer **Mazurier** in Paris begann im J. 1825 mit dem Spektakelstücke Joko, ou: le singe du Brésil jene Affenstücke, deren Spuren seit jener Zeit hin und wieder auftauchen, je nachdem besonders gelenkige Grotesktänzer sich ein Stück zusammenwürfeln lassen, in dem sie ihre unschönen, ja oft ekelhaften Tours de force zeigen können. Die beste, einigermaßen künstlerische Schöpfung, in welcher ein A. die Hauptperson ist, bleibt das Ballet Joko mit der trefflichen Lindpaintnerschen Musik, das in Stuttgart, Wien und Berlin seiner Zeit sehr gefiel. Das Tollste und Gewagteste in dieser Beziehung sind aber die Vorstellungen des Engländers **van Klischnigg,** der vor einigen Jahren Deutschland durchzog. Wie Hunde und Pferde, so haben auch die A. glücklicherweise ihre Zeit gehabt und die Mode vertheidigt sie nicht mehr gegen die Verachtung des Gebildeten. (L. S.)

Affettuōso (ital.; Mus.), affectvoll, schmelzend; Bezeichnung, die den Sänger anweist, die Gefühle der Composition anhaltend hervorzuheben, also besonders die Accente der Melodie zu berücksichtigen. A. gilt auch oft als Bezeichnung des Tempo und deutet alsdann eine Bewegung an, die zwischen Adagio und Andante (s. d.) die Mitte hält. (7.)

Affīche (franz.; Techn.), Anschlagzettel, Kundmachung s. Annonce und Zettel.

Afrānius (Lucius), römischer Lustspieldichter, der Menander des römischen Theaters, Zeitgenosse des Terentius. Er ist eigentlich Vater und Meister des röm. National-Lust-

spiels (fabula togata), besonders der sogenannten fabula tabernaria, welche die Sitten und das Leben des niedern Volkes darstellt. Doch bearbeitete er auch viele Menandrische Stücke für die röm. Bühne. Quintilian rügt aber an ihm die Unsittlichkeit. Von seinen Stücken sind nahe an 50 dem Namen nach bekannt; bei der Achtung, in der sie standen, hielten sie sich lange auf der Bühne. (W. G.)

Afterkunst, die falsche, unechte, scheinbare Kunst, und **Afterkünstler**, der gleichartige Künstler. Leider ist die Bezeichnung veraltet, obschon sie in unsern Tagen sehr nöthig wäre. (K.)

Afzēlius (Arwed August), geb. 1785 in Schweden, Pfarrer in Enköping. Schwedischer dramatischer Dichter, versuchte sich außer mehreren lyrischen Schöpfungen besonders als Sammler und Erhalter vaterländischer Volkslieder in einem Trauerspiele: Den sista Folkungen (der letzte Folkunger), dessen lyrischer Theil jedoch allein Anspruch auf Anerkennung machen kann. (R. B.)

Agamēmnon (Myth.), Sohn des Atreus und der Aerope, König von Mycene und Hauptanführer der Griechen vor Troja; nach Troja's Fall wurde er von **Aegisthus**, der mit seiner Gattin **Clytämnestra** in sträflicher Vertraulichkeit lebte, ermordet. Aus Blutrache tödtete O r e s t e s (s. d.), sein Sohn, die Mutter und den Aegisth. Mehrere Trauerspiele der Alten handeln von A.s Thaten und seinem Ende, z. B. die Electra, die Eumeniden, Agamemnon, Iphigenia 2c. (K.)

Aganīppe (Myth.), Quelle am Helikon, durch einen Hufschlag des Pegasus entstanden, deren Wasser den Dichtern Begeisterung gab. (K.)

Agathārchus, 1) Baumeister und Maler in Aeschylus Zeit, dem Vitruv die Einrichtung der Scene zuschreibt; hinterließ über die Decorationsmalerei eine Schrift, die nachher von Democritus und Anaxagoras für ihre Schriften über die Theaterperspective benutzt worden ist. Er ist älter als 2) ein anderer Maler gleichen Namens, wahrscheinlich dessen Sohn oder Enkel, der mehr der 2. Hälfte des 5. Jahrh. v. Chr. angehört und den Alcibiades mehrere Monate in sein Haus einsperrte, um das Innere desselben durch seine Kunst zu verschönern. (W. G.)

Āgathon, tragischer Dichter und Freund des Euripides, der aber so wenig als dieser die Tragödie auf dem ihr von Sophocles angewiesenen Standpunkte erhielt und es nicht verschmähte, Chöre aus andern Tragödien zu borgen und in die seinigen aufzunehmen. Nach Aristoteles erdichtete er in dem Stücke: die Blume, Stoff und Personen, sagte sich also dadurch von der in der Tragödie herrschenden Sitte,

Beides aus Geschichte und Sage zu nehmen, los. Dagegen wirft er ihm vor, daß er die Zerstörung von Troja zum Süjet einer Tragödie wählte, weil dieser Stoff das gebührende Maaß einer solchen überschreite. Sonst spricht er und Plato günstig über ihn. (W. G.)

Agitāto (ital., spr. Adschitato; Mus.), bewegt, stürmisch; Bezeichnung, die gewöhnlich Musikstellen vorangesetzt wird, deren Vortrag leidenschaftliche Erregung ausspricht. (7.)

Aglāia (Myth.), eine der Grazien (s. d.).

Agnēsen-Rollen (Theatergesch.), veralteter nur in Frankreich noch gebräuchlicher Ausdruck für die naiven Rollen, Bauernmädchen und sogenannten weiblichen Dümmlinge (s. d.). Er entstand von der Agnes in Molière's l'école de femmes. In Deutschland bezeichnet man jene Rollen seit Kotzebue's Indianer in England gewöhnlich mit Gurli's. (R. B.)

Agōsti, um 1790 in Rußland lebender Componist komischer Opern; besonders bekannt waren: sein Herbstabentheuer und sein Junker von Gänsewitz. (3.)

Agostīno (Teatro di Santo), Theater in Genua (s. d.).

Āgram, (Theaterstat.), königl. Freistadt und Hauptstadt des Königreichs Croatien, an der Save; hat 17,500 Einw., Sitz des Vicekönigs (Bans). A. hat ein zweckmäßiges Theater, welches seit dem Anfange d. Jahrh., besonders seit 1815 im Winter von reisenden Gesellschaften besucht wird. Gegenwärtig besucht der Director Karl Mayer mit seiner Gesellschaft A.

Agrīcola, 1) (Johann Friedrich), geb. zu Dobitschen bei Altenburg 1720, geschätzter Componist. Ein Intermezzo: Il Filosofo convinto, welches 1750 in Potsdam mit großem Beifall gegeben wurde, verschaffte ihm den Titel eines kön. preuß. Hofcomponisten und nach Graun's Tod die Stelle eines königl. Capellmeisters. Er hat einige damals beliebte Opern geschrieben, die jedoch vergessen sind. 2) (Benedetta Emilia), geb. Molteni, geb. zu Modena 1722, Gattin des Vorigen, machte ihre Studien in Italien, war 1742 bis 1772 erste Sängerin an dem Operntheater zu Berlin, und sang in ihrem 50. Jahre noch die schwierigsten Parthien mit reiner Stimme. Sie st. in Berlin um 1780. (3.)

Āgthe (Karl Christian), geb. 1762 bei Mansfeld, Hoforganist des Fürsten von Bernburg, Componist, der mit einer Fülle musikalischer Ideen und lieblicher Melodien eine eben so leichte als kunstgerechte Ausarbeitung derselben verband; er setzte 5 Opern und einige Ballete. Er st. 1797 zu Ballenstedt. (3.)

Aguiār (Cecilia Rosa de), berühmte portugiesische Schauspielerin, betrat 1761, von ihrem geldgierigen Vater dazu

gezwungen, das Theater Bairo alto (s. d.), welches damals unter der Direction des Joao Varelles (s. d.) in seiner höchsten Blüthe stand. Ihre Erziehung (sie war Gesellschaftsdame bei einer adeligen Dame in Setubal gewesen) kam ihr dabei sehr zu statten. Das Publikum, bis dahin nur gewohnt, Frauen aus niedern Classen das Theater betreten zu sehen, wurde durch ihre Erscheinung so sehr angezogen, daß die portugiesische Nationaltruppe es wagte, mit der so sehr bevorrechteten italien. Oper zu rivalisiren. Als Osmia und Ines de Castro soll sie Vortreffliches geleistet haben. Gegen 1798 zog sie sich vom Theater zurück und st. 1804. (L. S.)

Ahasvērusspiel, eine dramat. Darstellung der Geschichte des Ahasverus und der Esther, welche früher bei den Juden am Feste Purim dargestellt worden sein soll. (3.)

Āhlefeld, Graf von, gegen Ende des vor. Jahrh. Unternehmer des Hoftheaters zu Schleswig; auch als dramat. Dichter durch das Schauspiel: Hellfried bekannt. (R. B.)

Āhlström, schwedischer Componist des vor. Jahrh.; schrieb mehrere Opern, die in Schweden mit großem Erfolge gegeben wurden, anderwärts aber wenig bekannt sind. (3.)

Āhrens (Mathilde, geb. Brandstrup), geb. 1811 zu Braunschweig. D. Klingemann erkannte früh ihre Befähigung für die Bühne und rieth zu einem Versuche, der nach der nicht leichten Beschwichtigung der widerstrebenden Eltern im Jahre 1827 in Magdeburg gemacht wurde und glänzenden Erfolg hatte. Bis 1834 in Magdeburg, folgte sie einem Rufe nach Kassel, wo sie noch jetzt das Fach der ersten Liebhaberinnen mit Auszeichnung bekleidet. In Lust- und Trauerspiel wirkt sie mit gleicher Tüchtigkeit, ihr Spiel ist immer wahr, natürlich und seelenvoll, und wird von ihrem Organe und der ganzen äußern Erscheinung aufs Vortheilhafteste unterstützt. (R. B.)

Āhriman (Myth.), das Grundprincip des Bösen in der Religion des Zoroaster. (K.)

Āīblinger (Johann Kaspar), ein Baier, jetzt Capellmeister zu München; ein kenntnißreicher Mann, der mit seltener Aufopferung überall das Interesse seiner Kunst zu vertreten und zu erheben strebt. Als Kirchencomponist ist er sehr geschätzt, für die Oper jedoch scheint er weniger Sinn und Neigung zu haben; seine einzige Oper: Rodrigo und Ximenes, fand wenig Anklang und gelangte wohl nur zur zweiten Darstellung. (3.)

Āīles (franz.; Ballet). Die beiden Seiten der Bühne werden bei Ausführung eines Ballets A. genannt; man placirt die Figurantinnen aux Ailes, damit die Solotänzer Raum haben. (H. . . t.)

Aîles de pigeon (franz.), Tanzschritt, jetzt nur im komischen Tanze und auch dort selten angewendet. (H. . t.)

Aïs (Musik), der durch ein Kreuz erhöhte Ton A, die eilfte Klangstufe unseres Tonsystems; wird als Grundton einer selbstständigen Tonart nicht gebraucht, weil diese Tonart durch die zu häufigen Erhöhungszeichen kaum lesbar sein würde. (7.)

Aix-en-Provênce (Theaterstat.), 2. Stadt im Depart. der Rhonemündungen, hat 23,000 Einwohner und einen lebhaften Handel mit Südfrüchten und Putzsachen. In A. ist eins der 32 stehenden Theater Frankreichs (außer Paris).

Ājax (Myth.), 1) Sohn des Oïleus und der Eriopis, Held vor Troja. Ein Frevel, den er gegen Cassandra (s. d.) im Tempel ausübte, zog ihm den Zorn der Götter zu, Neptun erschlug ihn bei einem Sturm mit einem Felsstück. Griech. Tragiker, auch Sophocles, haben sein Leben und Schicksal in Tragödien behandelt. 2) A. Telamonius, griech. Held vor Troja, des Telamon Sohn, nächst dem Achilles der Tapferste unter den Griechen. Als später die Waffen des Hector dem Ulysses zugesprochen wurden, verfiel er in Wahnsinn, tödtete in der Meinung, daß es die verhaßten griechischen Feldherren seien, eine Heerde Rinder und dann aus Beschämung sich selbst. Sophocles (s. d.) hat diese Catastrophe in einem trefflichen Trauerspiele behandelt. (K.)

Akerōōd (sprich: Ekerud, Samuel), englischer seiner Zeit sehr gepriesener Operncomponist aus dem 17ten Jahrh.; vergessen.

Akūstik (griech.; von ἀκουειν, hören), die Lehre vom Schalle, ein Theil der Physik, jedoch auch musikalische Hülfswissenschaft, hat die Entstehungsart, Fortpflanzung, Dauer, Grad der Geschwindigkeit und verschiedene Gattungen des Klanges zum Gegenstande. Chladni hat sich durch die Entdeckung der Klangfiguren um dieselbe große Verdienste erworben. **Akustisch**, was nach den Gesetzen der A. gebaut ist, z. B. ein akustisch gebauter Concertsaal ist ein solcher, der sich zu musikalischen Aufführungen vorzüglich eignet. Ueber die von den Alten in ihren ungeheueren Theatern an verschiedenen Orten aufgestellten Schall-Gefäße s. Alte Bühne. Ueber das Wie? sind noch jetzt alle Archäologen im Unklaren; eben so über jene akustische Vorrichtung, die sich in den Masken befunden und den Ton der Stimme verstärkt haben soll. Auf jeden Fall sind hohle Prosceniumswände, hohle Bogenbrüstungen und möglichst wenig Winkel, in denen der Ton sich bricht, die beste Regel. Für jedes Theater ist es von besonderer Wichtigkeit, nach den Regeln der A. gebaut zu sein, dem Publikum wird dadurch das Verstehen des Vorgetragenen, dem Schausp. die

Recitation selbst unendlich erleichtert, während ein in akustischer Hinsicht mangelhaft construirtes Theater den Künstler nöthigt, seine Stimme zu forciren, oft selbst unnatürlich hinaufzuschrauben und allmählich zu verderben. Der Uebelstand, daß Gastspieler und Debütanten auf einer ihnen fremden Bühne oft schwer zu verstehen sind und ihre Stimme den eigenthümlichen akustischen Verhältnissen des Gebäudes erst anpassen müssen, rührt von dem Mangel an Uebereinstimmung her, der in akustischer Hinsicht in der Construction der deutschen Bühnen bemerkbar ist. Das Theater in Darmstadt soll in dieser Beziehung am vortrefflichsten gebaut sein. (H. M.)

Āla (Giovanni Battista), geb. 1580 zu Monza, Componist, setzte 2 Opern: Armida abbandonata und Amante occulto. Er st. 1612 zu Mailand. (3.)

Ālain (Robert), ein Sattler, der ein Lustspiel: l'Epreuve réciproque, schrieb, bei welchem ihm jedoch der Schauspieler Le Grand behülflich war. (R.)

Alamānni (Luigi), geb. 1495 zu Florenz, italien. Dichter, der jedoch für die Bühne nur Ein Lustspiel: Flora, schrieb. Er st. zu Amboise 1556. (B.)

A la mi rē (franz.; Mus.), der Ton A.

Alārcon (Andreas de Roxas), spanischer Lustspieldichter aus dem 16. Jahrh.; vergessen.

Ālayrac (Nicolas d'), geb. 1758 zu Muret bei Toulouse, studirte Rechtswissenschaft, erlangte nur mit Mühe von seinem Vater die Erlaubniß, nebenbei etwas Musik treiben zu dürfen, und lernte die Violine. Als er Advokat geworden, erfüllte ihn der erste Rechtshandel mit solchem Widerwillen gegen seinen Stand, daß er denselben verließ und in die Garde du Corps des Grafen Artois eintrat. Dies führte ihn nach Paris, wo er Gretry kennen lernte und von demselben zur Verfolgung seiner Lieblingsbeschäftigung, der Musik, ermahnt wurde. Er nahm bei L'Angle Unterricht in der Composition und trat sehr bald mit eigenen Productionen hervor, die zwar Anfangs anonym erschienen, ihren Componisten aber bald bekannt und beliebt machten. Von nun an arbeitete A. mit unausgesetztem Fleiße und vollendete in beinahe 40 Jahren 60 Opern, Operetten 2c., die in Frankreich und im Auslande, besonders in Deutschland großen Beifall fanden. A. st. als Märtyrer seiner Kunst: Napoleon verlieh ihm das Kreuz der Ehrenlegion und A. schrieb als Dankbezeugung eine Oper: der Dichter und der Musiker, an die er alle Kräfte seines Geistes und seines Talentes verwandte. Diese Oper sollte 1807 am Krönungstage gegeben werden, als eine Krankheit des Sängers Martin die schon vorbereitete Aufführung unmöglich machte; der Kaiser reiste bald darauf nach Spanien,

ohne den Dank des Componisten empfangen zu haben. Hierüber geärgert erkrankte A. am Nervenfieber und st. 1809 zu Paris; er ruht seinem Wunsche gemäß im Garten seines Gutes zu Fontenay sur Bois. A.s Compositionen haben einen seltenen Reichthum gefälliger lieblicher Melodien, sind aber häufig mit tadelnswerther Oberflächlichkeit und Leichtfertigkeit gearbeitet; einige derselben, z. B. Adolph und Clara, die beiden Savoyarden, zwei Worte &c. haben sich bis heute auf dem Repertoir erhalten; die meisten jedoch sind vergessen. Mancher beliebte Tagescomponist hat A. die schönsten Motive seiner Opern entwendet. (3.)

Ālba (Ferdinand Alvarez A., Herzog von Toledo), geb. 1508, spanischer Minister und General unter Karl V. und Philipp II. Seine Kriegsthaten haben ihn eben so berühmt, wie seine grausame Behandlung der empörten Niederländer während der Jahre 1567 bis 1573 berüchtigt gemacht. A. ist durch Schiller's Don Carlos und Göthe's Egmont eine berühmte Theaterfigur geworden. Beide stellen ihn dar als den Menschen von Eisen und Unbeugsamkeit, welcher A. gewesen ist; indeß erscheint der A. in Don Carlos zu schillerisch individuell, um, wie der göthische, mehr dem Bilde zu entsprechen, das wir uns von dem geschichtlichen A. gemacht haben. Schiller's A. ist eine frappante Schöpfung, aber zu wenig Politiker, um ein vollkommener geschichtlicher A. zu sein. (H. M.)

Ālba (Garderobe), langes weißes Gewand, welches den ganzen Körper verhüllt und von den katholischen Priestern während der Messe als Unterkleid getragen wird.

Ālba tōga (röm. Garderobe), die weiße Toga (s. d.) eine gewöhnliche Tracht der Römer; meist war sie aus ungefärbter Wolle gewebt und wurde daher auch **toga pura** genannt. **A. vēstis**, weißes Kleid der römischen Frauen, welches zu den Zeiten der Kaiser (statt der früher üblichen schwarzen Kleider) als Trauerkleidung getragen wurde. Vergl. Trachten. (B.)

Albergāti, 1) (Pirro Capacelli, Graf A.), geb. um 1680 zu Bologna, Componist voll Phantasie und Geschmack, von welchem mehrere Opern in seiner Vaterstadt mit großem Beifall aufgeführt wurden. 2) (Onofrio Marchese A.), ein um 1710 lebender ital. Lustspieldichter, welchen man, wohl etwas übertrieben, den Molière Italiens nannte. Seine Gesammtwerke erschienen unter dem Titel: neues komisches Theater zu Venedig. (3.)

Albērt, geb. zu Bordeaux um 1785, Tänzer, trat zuerst am Theater de la Gaité in Paris auf, ging dann nach Bordeaux und wurde von dort 1810 wieder nach Paris zur kaiserlichen Oper berufen. Der Beifall, den er erhielt,

machte ihn zum unmittelbaren Nachfolger des berühmten Vestris. Später machte A. Reisen nach London, Neapel und Wien, führte während der Zeit auch einige Ballets von eigener Erfindung auf und wurde 1831 pensionirt. Kenner weisen ihm einen der ersten Plätze unter den größten Tänzern an und noch ist er nicht ersetzt. 2) Sein Sohn befindet sich in Wien, wo er durch Fleiß die Vollkommenheit seines Vaters zu erreichen sucht. 3) (Mad.), Gattin von Albert, bis 1820 beliebte Sängerin an der großen Oper zu Paris. (H. . . t.)

Albērti, 1) (Leo Battista), ital. Lustspieldichter im 15. Jahrh.; eine Komödie ist das Einzige, was von seinen Werken übrig geblieben. 2) (Domenico), geb. zu Venedig um 1705, um 1730 als Sänger bekannt und berühmt, obschon er eigentlich nur Dilettant war; er componirte auch 3 Opern, die auf mehreren ital. Theatern mit Erfolg gegeben wurden, die aber weit mehr musikalische Tändeleien als eigentliche werthvolle Musik enthielten und sehr bald verschwanden. A. st. um 1740 in Formio. (3.)

Albertīni, 1) (Michael), geb. zu Venedig um 1680, Castrat, um 1700 glänzte er in Deutschland und Italien als erster Sänger und erhielt zuletzt am Hofe zu Kassel eine lebenslängliche Anstellung mit dem damals fast unerhörten Gehalte von 1500 Thlrn. Auch seine Schwester 2) (Giovanna), geb. 1698 in Reggio, glänzte an der italienischen Oper daselbst als prima Donna und erhielt über 10 Jahre lang den Beifall des Publikums. 1729 kehrten Beide nach Italien zurück. 3) (Giovacchino), Componist und Capellmeister zu Warschau um 1780. Seine Oper: Circe und Ulysses, wurde besonders in Hamburg mit großem Beifall aufgenommen; Virginia war lange Zeit Lieblingscomposition der Römer. (3.)

Albīne (Remond de St. A.), geb. 1699 zu Paris, ausgezeichneter Dramaturg, schrieb: über die Kunst des Schausp.s, deutsch übersetzt, Altenburg 1772, eine Schrift, worin viele nützliche und treffliche Lehren enthalten sind; st. zu Paris um 1750. (R. B.)

Albīni (eigentlich v. Meddlhammer, Joh. Bapt.), geb. zu Brüssel 1777, trat in österreichische Kriegsdienste und machte als Offizier die italienischen Feldzüge mit. Nach Beendigung derselben trat er unter dem Namen: Flott zu Brünn als Schauspieler auf, jedoch mit sehr geringem Erfolge; eine Zeit lang wirkte er an den Theatern Oesterreichs und Ungarns und ließ sich endlich nach langem Umherziehen zu Berlin als Lehrer der neuern Sprachen nieder, erhielt auch als solcher eine kleine Anstellung an einem dortigen Gymnasium, lebte aber immer in den ärmlichsten Verhältnissen. Als Schriftsteller versuchte sich A. mit mehr oder

weniger Glück in den verschiedensten Sphären der Literatur, doch schickte er seine Producte alle pseudonym in die Welt und wechselte oft seinen Namen. Für seine dramatischen Arbeiten wählte er den Namen A. Er hat den Theatern manche dankenswerthe Gabe geboten; seine Lustspiele: Kunst und Natur, Frauenliebe, die gefährliche Tante, endlich hat er es doch gut gemacht u. a., haben die Runde durch ganz Deutschland gemacht und sind theilweise noch auf dem Repertoir; seine letzte Arbeit: die Rosen, war eben vollendet und in Berlin und Hannover zur Darstellung angenommen, als er 1838 starb. Dichterisches Talent hatte A. eigentlich nicht; seine Productionen waren Werke der Mühe und des sauern Fleißes, über den Erfolg entschied die zufällige Wahl des Stoffes, die Bühnenkenntniß des Autors und einige derbe Reizmittel, die derselbe dem Publikum stets bot. (R. B.)

Albinōni (Tomaso), geb. 1670 zu Venedig, sehr fruchtbarer und lange beliebter ital. Componist, schrieb von 1694 bis zu seinem Tode 45 Opern und eine Menge anderer Compositionen. Er st. 1745. (3.)

Albogalērus (röm. Garderobe), Kopfbedeckung der **Flamines diales** (Marspriester), die sie nur zu Hause ablegen durften; sie war aus dem Felle eines weißen Opferthieres verfertigt, hatte eine einfach runde spitzzulaufende Form und war an der Spitze mit einem Oelzweige geziert. (B.)

Albōrnoz (span.; Gard.), ein runder Mantel von Ziegenhaar, den die Maltheserritter trugen. (B.)

Ālbrecht, 1) (Joh. Fried. Ernst), geb. zu Stade 1752, geachteter Schauspieler und dramatischer Dichter bei der F. Secondaschen Gesellschaft, der besonders in Hamburg großen Beifall fand. 2) (Sophie, geb. Baumer), geb. zu Erfurt 1757, Gattin des Vor., Schauspielerin bei derselben Gesellschaft und dramatische Schriftstellerin. 3 Bände Gedichte und Schauspiele von ihr erschienen zu Erfurt 1781 und 1785 und zu Leipzig 1791. Sie lebt jetzt dürftig und vergessen zu Altona. (R. B.)

Albrechtsbērger (Joh. Georg), geb. 1736 zu Klosterneuburg bei Wien, Musiker und musikalischer Schriftsteller; eine Operette von ihm ist vergessen. Er st. 1809 in seinem Geburtsorte. (3.)

Albūzzi-Todeschīni (Therese), geb. um 1725 in Mailand, ging, nachdem sie ihre Schule in Italien vollendet, nach Deutschland und wurde beim Hoftheater zu Dresden angestellt, dessen Zierde sie durch meisterhaften Gesang und Spiel eine Reihe von Jahren war. Der Krieg trieb sie 1759 nach Prag, sie erkrankte dort und st. 1760. (3.)

Alcāēus, Athenienser und ausgezeichneter tragischer Dichter, nicht zu verwechseln mit dem berühmten lyrischen

Dichter von der Insel Lesbos und mit dem athenienſiſchen Dichter, ebenfalls von Mitylene auf Lesbos gebürtig; wetteiferte ſelbſt mit Ariſtophanes, deſſen Plutus er eine Paſiphaë entgegenſtellte: das griech. Argument vor dem Plutus. Er hinterließ 10 Stücke. (W. G.)

Alcäische Verse (Poetik), ſ. unter Vers und Versfuß. (B.)

Alcēste (Myth.), ſ. Admet.

Alcmänischer Vers (Poet.), ein Theil des Hexameters (ſ. d.).

Aldegönde (Demoiſelle), geb. 1795, lange Zeit beliebtes Mitglied des Theater des Variétés zu Paris, gab vorzüglich Bäuerinnen, Griſetten und ähnliche Rollen. (B.)

Aldrovandīni (Giuſeppe Antonio Vincenzo), Capellmeiſter zu Mantua 1690—1710, ital. Componiſt; von vier ernſten und vier komiſchen Opern, die er geſchrieben und auf verſchiedenen Theatern Italiens zur Aufführung brachte, ſcheint jede einer andern Schule anzugehören, ſo abweichend ſind ſie in Styl und Haltung. (3.)

Ālem (Requiſit), türkiſche Standarte in Lanzenform, an der Spitze mit einer ſilbernen handgroßen Platte von der Form eines halben Mondes; wird als Ehrenzeichen vor türkiſchen Großen hergetragen. (B.)

Alessändri 1) (Felice), geb. zu Rom 1742, erhielt ſeine Bildung auf der Muſikſchule in Neapel und ging nach Turin, wo ſeine erſten Opern ſehr beifällig aufgenommen wurden, dann nach Paris und London, wo er 2 komiſche Opern ohne Erfolg auf die Bühne brachte. Mißmuthig kehrte er in ſein Vaterland zurück und ſchrieb 15 Jahre lang Opern für alle Theater Italiens. 1784 ging er nach Petersburg und wirkte dort als Muſiklehrer, bis er 1789 als 2. Capellmeiſter nach Berlin berufen wurde. Aber auch hier fanden ſeine Werke die gehoffte Anerkennung nicht und er kehrte zum zweiten Male nach Italien zurück, wo er auf jede fernere Wirkſamkeit verzichtete und ſehr bald vergeſſen wurde. 2) (Laura, geb. Guadagri), Gattin des Vor., Sängerin. (3.)

Alexänder, 1) (William), geb. zu Meuſtrin in Schottland 1580, engl. dramat. Dichter, ſchrieb einige hiſtoriſche Trauerſpiele nach griech. und röm. Muſtern; ſt. 1640 als Gouverneur von Neuſchottland. 2) (eigentlich Alex. Battimore, gewöhnlich aber blos A.), franz. Bauchredner der neueſten Zeit. Er durchreiſt ſeit ungefähr 10 Jahren England, Deutſchland, Frankreich und Rußland. Nach dem Muſter ſeines großen Vorbildes Matthews (ſ. d.) ſtellt er ſämmtliche Perſonen eines Stückes mit Hülfe beſonderer Coſtüme allein dar. Durch Bauchreden bringt er hierbei die

überraschendsten Effekte hervor. Les ruses de Nicolas und le diable boiteux, sind zwei seiner bekanntesten Darstellungen, in denen er die verschiedenartigsten Charaktere mit großer Wirkung spielt. Sein Talent im Verstellen seiner Gesichtszüge, im Nachahmen von Thierstimmen, verschiedener Geräusche, des Sägens, des Hobelns, des Tons der meisten Instrumente, ist überraschend. Er soll sich 1837 bei Paris als Gutsbesitzer angekauft und seine Reisen seitdem aufgegeben haben. (L. S.)

Alexāndre (C. G.), franz. Violinspieler und Componist, um 1780 zu Paris, dessen 4 Opern anhaltenden Beifall fanden. (3.)

Alexāndrien (Theaterstat.), die 2. Hauptstadt von Aegypten, bedeutende Handelsstadt, etwa 30,000 Ew. Ueber die Anfänge des dortigen Theaters s. Aegypten.

Alexandrīner (Poetik), ein jambisches Versmaaß von 6 Füßen, die, um die Eintönigkeit zu vermeiden, in der Mitte durch eine Cäsur (s. d.) getrennt sind. Bei den Franzosen war der A. sowohl für das Epos als Drama lange Zeit üblich und ist es theilweise noch; in England dagegen brauchte man nur den fünffüßigen Jambus (s. d.) und das deutsche Drama ahmt ihm darin nach. Im Lustspiel dagegen wurde der A. in Deutschland häufig angewandt, indessen mit Unrecht, denn er paßt in seinem steifen gemessenen Gange zur Aussprache heiterer und lebendiger Gemüthszustände eben so wenig, als zu der der Leidenschaften. Mehr s. unter Metrik und Versfüße. (R. B.)

Alēxis aus Thurium in Groß=Griechenland, anmuthiger und witziger Dichter der mittleren Komödie, um 356 bis 320 v. Chr., soll 245 Stücke verfaßt haben, verschmähte aber nicht, ganze Stellen aus andern Dichtern, z. B. aus Eubulus, aufzunehmen. Mit Unrecht wird ihm die Einführung der Charaktermaske des Schmarotzers (Parasitus) beigelegt, da sich diese schon bei Epicharmus findet. In einigen seiner Stücke griff er Philosophen, namentlich Plato an. Auch er soll, wie Sophocles erzählt, auf der Bühne gestorben sein, nachdem er den Siegeskranz empfangen hatte. Nur Fragmente und Titel sind übrig. (W. G.)

Ālfen (nord. Myth.), s. Elfen.

Alfiēri (Vittorio, Graf von), geb. zu Asti 1749, der berühmteste unter den neuesten ital. Trauerspieldichtern. A. reiste in seiner Jugend viel und errang erst im reiferen Alter eine seinen Anlagen entsprechende Bildung durch mühsamen Fleiß. Mit seiner Freundin, Gräfin Albany, lebte er erst in Rom und Florenz, dann im Elsaß und in Paris, von wo er der Revolution wegen wieder nach Florenz zog, wo er auch 1803 starb. Seine und der Gräfin Albany Asche

ruht unter einem gemeinschaftlichen Grabmale in der Kreuzkirche zu Florenz zwischen Machiavelli und Michel Angelo. A. gesteht selbst, daß die Gräfin Albany seine Muse gewesen sei, die ihn, den wildscheuen, gebändigt habe und ohne deren Einfluß er nichts Großes geleistet haben würde. Seine Selbstbiographie (übersetzt von Heun) ist von hohem Interesse. Außer andern poetischen Arbeiten besitzen wir von A. 21 Tragödien und 6 Komödien. A.s Manier ist im Ganzen hart, spröde und schroff, ohne Anmuth, aber voll Ernst und Würde. Sein Hauptziel richtete sich darauf, den eingeschüchterten, verderbten und dem Knechtsinne anheimgefallenen Herzen seiner Landsleute, Sinn für Freiheit, Kraft und Muth einzuhauchen. Von diesem Standpunkte aus sind A.s Tragödien allein zu beurtheilen, wenn man dem Dichter nicht Unrecht thun will. Die politische Gesinnung gewinnt bei ihm, was das Kunstwerk als solches verliert. (H. M.)

Al fresco (ital.; Maler), s. Frescomalerei.

Algier (Theaterstat.), Hauptstadt der Barbaresken-Staaten, 80,000 Ew., der ehemalige Sitz des Seeraubs und despotischer Grausamkeiten aller Art, hat seit der Eroberung des Landes durch die Franzosen 1830 mit den Anfängen der Civilisation auch die ersten Keime dramat. Kunst in sich aufgenommen. Pariser Speculanten führten schon einige Mal kleine Gesellschaften hinüber, und waren es auch Anfangs nur die Truppen, welche an dem Vergnügen Theil nahmen, so wagten sich doch auch die Orientalen allmählich heran und ein buntes Gemisch von Soldaten, Mauren, Türken und Juden lauschte den Späßen Scribes oder bewunderte europäische Pirouetten. Von einer Geschichte dieses jugendlichen Theaters kann natürlich nicht die Rede sein, da ihm selbst die Wiege noch fehlt, in der es gehegt und auferzogen werden könnte. Zwar hatte sich schon 1832 eine Gesellschaft zum Bau eines Theaters vereinigt, doch ist dasselbe bis jetzt noch nicht zu Stande gekommen. (R. B.)

Algīsi (Alghisi, Dr. A., Paris Francesco), geb. zu Venedig 1666, in spätern Jahren nur Wurzeln und Kräuter essend, deshalb im Geruche der Heiligkeit stehender Sonderling und Mystiker; er st. 1743 zu Brescia; componirte ungeachtet seiner Heiligkeit in seiner Jugend 2 Opern, die in Venedig großen Beifall fanden. (3.)

Alguacīl (span., a. d. Arab.; spr. Algasihl), der Gerichtsdiener, Häscher, Scherge. Auf dem Theater den Alkalden ähnlich costümirt.

Alīptes (Ant.), 1) in den Gymnasien oder Turnschulen der Alten die, welche die Salbung besorgten, zugleich Chirurgen, wie etwa sonst die Bader; 2) im weiteren Sinne die Lehrer der Athleten oder Ringer, welche von ihnen zu

den öffentlichen Spielen vorbereitet und in dieselben eingeführt wurden. (W. G.)

Alkālde (span., a. d. Arab.), 1) Richter, Amtmann, Polizei- und Magistratsperson in Spanien; in den span. Colonien so v. w. Municipalbeamter, Friedensrichter. Costüm auf dem Theater: langer, schwarzer Talar, mit weiten, langen Aermeln und schwarzem Gürtel, spitzen Hut oder Barret, schwarze Strümpfe, Schuhe mit schwarzen Schleifen oder Rosetten, weißer Stab. 2) In Marokko so v. w. Gouverneur, Oberbefehlshaber. **A. de Aldēa**, Dorfrichter. **A. de Barrīo**, Viertelsmeister. **A. de Corte**, Hofrichter.

Ālkoven (Coulisse), s. Schlafgemach.

Ālla brēve (ital.; Musik), Andeutung, daß ein im $\frac{4}{4}$ Takte geschriebenes Musikstück mit besonderer Schnelle und Nachdruck ausgeführt werden soll; der Takt wird alsdann mit C oder mit 2 bezeichnet und nur durch 2 Schläge angegeben, so daß das Ganze nichts als eine Maske des $\frac{2}{4}$ Taktes ist.

Allāh (arab. vom Artikel al und elah, eigentlich der zu Verehrende; muh. Rel.), der Name Gottes bei den Arabern, nach Muhammed des Einzigen, der sein Wesen aus sich selbst hat, des Schöpfers aller Dinge. Als gewöhnliches Feldgeschrei oder als Ausruf der Moslems kommt A. in Bühnenstücken oft vor.

Āllainvāl (Joh. Christ. Soulab d'), geb. zu Chartres um 1710, franz. Lustspieldichter, der Molière zu sehr nachahmte; nur eines seiner Lustspiele: die Bürgerschule, hat selbstständigen Werth, obschon Molière's Art und Geist auch darin unverkennbar ist. A. st. 1753 zu Paris. (R. B.)

Ālla polācca (ital.; Musik), ein Musikstück im Zeitmaß einer Polonaise (s. d.).

Allārd (Demoiselle), erste Tänzerin an der Pariser Oper unter Ludwig XV. Nach Noverre war sie ausgezeichnet in ihrem Fache und gewöhnlich die Mittänzerin Daubervals. (Ht.)

Ālla siciliāno (ital., spr. sitschilliano; Musik), ein Tonstück in sicilianischem Geschmack.

Ālla zōppa (ital.; Musik), hinkend, als Folge der Synkopie (s. d.).

Allegorīē (von ἄλλος, etwas anderes, und ἀγορεύειν, sagen; Aesth.), jede absichtliche Andeutung einer Sache durch eine andere ihr ähnliche, besonders durch Versinnbildlichung, durch die Umkleidung einer Sache, einer Idee, eines Begriffes, eines Gedankens durch ein Gegenbild. Die A. ist nur in der Dicht- und Redekunst, in der Malerei, Plastik und Mimik anwendbar, nicht in der Musik und Baukunst, was sich aus der Natur dieser Künste von selbst ergiebt. Beispiele werden besser als jede Erklärung einen Begriff von dem Wesen der A. zu geben im Stande sein. Herder

kleidet die Vorstellung, daß die Poesie aus Griechenland nach Rom verpflanzt sei, in das Gewand der A., wenn er sagt: die römische Dichtkunst ward aus griechischem Samen in den Garten eines Kaisers verpflanzt, wo sie als schöne Blume dastand und blühte. So bezeichnet Homer die unheilbringende Ate (s. d.): sie hat zarte Füße, denn sie betritt nicht den harten Boden, sondern wandelt nur auf den Köpfen der Menschen. Allegorisch sind in der Dichtkunst besonders Fabel und Parabel, so wenn man den Fuchs, den Hund, die Eiche, das Veilchen, als Repräsentanten der List, der Treue, der Stärke, der Demuth darstellt. — In der bildenden Kunst ist die A. das einzige Mittel, um Ideen zu versinnlichen. Will z. B. die bildende Kunst den Gedanken ausdrücken: die Liebe lenkt und bezwingt selbst den Stärksten, so versinnbildet sie ihn etwa durch Amor, der einen Löwen lenkt. Den Neid stellt man allegorisch dar als eine Person mit schielenden Augen und Schlangenhaaren, welche ihre Zähne in das eigene Fleisch schlägt. So wird die Bildhauerkunst als allegorische Person mit Meißel und Hammer abgebildet, auch hat sie einen marmornen Kopf oder ein Brustbild von Marmor, oder den Torso, die berühmte verstümmelte Bildsäule des Herkules, neben sich. Wie man die verschiedenen Affecte und Lebensverhältnisse, z. B. Zorn, Hoffnung, Verzweiflung, Armuth, Reichthum, Glück u. s. f. allegorisch darstellt, sehe man in den betreffenden einzelnen Artikeln nach. Für Denkmäler besonders sind allegorische Darstellungen vortrefflich geeignet. Die Schauspielkunst bewegte sich häufig auf dem Gebiete der A. Zur Zeit der Nachblüthe Griechenlands zeichnete sich die alexandrinische Bühne vorzüglich auf dem Gebiete allegorischer oft schwülstiger Erfindungen aus; im Mittelalter wurden religiöse Mysterien allegorisch dargestellt; später äußerte man an den Höfen, besonders dem französischen, eine wahre Wuth, Hoffeste und andere Feierlichkeiten durch den Pomp allegorischer Darstellungen zu verherrlichen, wobei häufig eine wahre Verschwendung von Pracht, Unsinn, Schwulst und Ungeschmack zu Tage kam. Ueberhaupt giebt es keine schwierigere Aufgabe, als eine gute allegorische Darstellung, und keine verführt leichter zu Plumpheiten, Unverständlichkeiten und Lächerlichkeiten allerlei Art. Die A. in ihrer mimischen Anwendung findet besonders im Ballet (s. d.) statt. (H. M.)

Allegränti (Magdalena), geb. 1754 zu Venedig, betrat als Sängerin 1770 zuerst die Bühne ihrer Vaterstadt; 1771 ging sie zur Vollendung ihrer Bildung nach Deutschland, wurde beim mannheimer Hoftheater engagirt, aber bald von Dr. Burney nach London gezogen, wo sie bis 1783 sang. Dann kehrte sie nach Deutschland zurück, nahm Enga-

gement als Hoffängerin zu Dresden und war 15 Jahre der Liebling des dortigen Publikums. 1798 reiste sie wieder nach London, allein ihre Stimme nahm hier dergestalt ab, daß sie 1801 sich von der Bühne zurückzog und Gesangsunterricht ertheilte, wo sie Vorzügliches leistete. (3.)

Allēgro (ital.; Mus.), 1) munter, geschwind, lebhaft, unter den Hauptgraden der musikalischen Bewegung der vierte. Der Grad der Bewegung wird gewöhnlich näher bestimmt, wie z. B. a. assai oder a. con brio: schnell und heiter; a. maestoso: schnell und erhaben; a. non tanto: nicht zu schnell. 2) Der erste Theil einer Symphonie, der gewöhnlich eine rasche Bewegung verlangt. **Allegretto** (das Diminutiv von A.), munter, aber nicht zu schnell. **Allegrissimo** (der Superlativ von A.), in schnellster Bewegung. (7.)

Allemānde, 1) (Tanzk.), deutscher Nationaltanz, wie das Ausland ihn auf der Buhne darstellt. Ohne eigentlich im deutschen Volke entstanden oder einheimisch zu sein, versinnlicht er in seiner wiegenden, melodiereichen Musik, in der Einfachheit des Tanzschritts, der aus drei sogenannten Pas marchés besteht, die durchaus nicht gesprungen, sondern geschliffen werden müssen, in der Verschlingung und Entwickelung der Arme und in dem langsamen Walzertempo den Charakter der Nation, wie er dem Auslande erscheint. Im Anfange der Kaiserregierung in Paris zum ersten Male auf die Bühne gebracht, gefiel dieser Tanz so außerordentlich, daß er lange Zeit hindurch fast in jedem Zwischenacte getanzt werden mußte. 2) (Mus.), die Melodie zu dem vorigen Tanze im $\frac{2}{4}$ Takte; sie soll aus dem Elsasse stammen. Der Charakter dieses Tonstücks ist jugendlicher Frohsinn u. Heiterkeit. (H..t.)

Allēyn (Edward), geb. zu London 1566, englischer Schauspieler von 1590 bis 1600. Gründer des Theaters Fortune Playhouse zu London, durch das er ein bedeutendes Vermögen erwarb. Die Kritiker seiner Zeit nennen ihn Proteus für seine äußere Erscheinung, und Roscius für sein Spiel. Die Gnade des Königs verschaffte ihm auch das Ehrenamt eines Bärenwärters der königlichen Privatbären, welche Stelle ihm 500 Pfund jährlich einbrachte. Er starb 1626 zu Dulwich, nachdem ein Jahr vorher das von ihm erbaute Schauspielhaus abgebrannt war. (L. S.)

Alliteratiōn (Poetik), der Gleichklang der Consonanten in einem Gedichte; gehört zu dem unvollkommensten Arten des Buchstabenreims, z. B.:

Schallend mit Schilden
Streiten die Schaaren. (Fouqué.)

Die A. ist besonders der nordischen Dichtkunst eigen, doch hat sie ihren Ursprung wohl in der mit Consonanten überhäuften deutschen Sprache. Es ist nicht zu bedauern, daß

sie aus der Poesie fast verschwunden ist, denn sie artete zu leicht in leere Spielerei aus. (K.)

Allongeperrücke (Garder.), s. unter Perrücke.

All' ottāva (ital.; Mus.), Andeutung, daß die bezeichnete Stelle um eine Octave höher genommen werden soll, als sie geschrieben ist. Das Wort loco zeigt das Aufhören dieser Erhöhung an. Ottava bassa dagegen bezeichnet, daß die Stelle um eine Octave tiefer, als sie geschrieben ist, genommen werden muß. (7.)

All' unīsono (ital.; Mus.), zeigt an, daß die Stimmen im Einklange zusammen fortgehen sollen. (7.)

Ālmanache für das Theāter (Theaterliterat.). Keine Kunst, keine Wissenschaft hat so viel ausschließlich für sie bestimmte A. aufzuweisen, als das Theater. Seit der Mitte des vor. Jahrh. ist fast kein Jahr ohne einen oder mehrere A. für Schauspieler und Schauspielfreunde vergangen, besonders in Deutschland, wo jedes nur irgend bedeutende Theater einen A. gehabt hat. Es würde uns zu weit führen, wollten wir die A.s-literatur Englands, Frankreichs, Italiens besprechen, daher sei hier nur von deutschen A.n die Rede. Der wichtigste unter diesen ist das von Reichard herausgegebene Taschenbuch für die Schaubühne, Gotha 1775—1800, also 25 Jahrgänge. Diese A. enthalten viel Lehrreiches und vortreffliche Materialien zu einer Geschichte des deutschen Theaters, Abhandlungen über Schauspielkunst, das sociale und künstlerische Verhältniß der Schauspieler u. s. w. Die vollständige Folge dieses gothaer Theatertaschenbuchs ist sehr selten geworden, einzelne Bände kommen häufiger vor. Nächst diesen sind die älteren wiener Theatertaschenbücher und Tagebücher beachtenswerth. Ihnen schließen sich die wiener Theateralmanache, Wien 1794—96, an; dann erschienen die wiener Hoftheatertaschenbücher, Wien 1804—1812, 9 Jahrgänge; später noch Lembert'sche A. und gegenwärtig Tagebücher und A. der verschiedenen Bühnen der Kaiserstadt, ohne eine allgemeine dramatische Bedeutung. Als Lehrbücher für den Schauspieler müssen besonders die A. von Iffland, Berlin 1808—1812 erwähnt werden. Auch die von Schmidt, Hamburg 1809—1812, herausgegebenen, enthalten Beachtenswerthes. Prag, Darmstadt, Leipzig, Aachen, Mannheim, Stuttgart und viele andere Bühnen haben ebenfalls einzelne A. aufzuweisen, aber nur die oben erwähnten sind mehrere Jahre hintereinander fortgesetzt worden. Gegenwärtig scheint der Antheil des Publikums für Theateralmanache erkaltet zu sein, denn es erscheint keiner von einem wahrhaften Literaten herausgegeben. Unter den A.n, die speciell Einer Bühne und ihren Leistungen gewidmet sind, hat in neuester Zeit das von

dem Souffleur Wolff in Berlin herausgegebene Theaterrepertorium der königlichen Schauspiele sich die Aufmerksamkeit der Schauspieler und Schauspielfreunde zu bewahren gewußt. Es dürfte ein lohnendes Unternehmen sein, das in so vielen einzelnen A.n zerstreute Gute von der Masse des jetzt Unbrauchbaren zu sondern und dem Publikum in einer lesbaren und eleganten Gestaltung zu übergeben. Gewissermaßen gehören die A. für Privatbühnen von Kotzebue, Kurländer, Lembert auch hierher, die nur einzelne kleine Stücke für Privat- und öffentliche Bühnen, nicht aber Repertoires und Belehrungen über Theater enthalten. (L. S.)

Ālme (Theatergesch.), Tänzerinnen in den ägyptischen Tempeln. Auch die Tänze, welche sie ausführten, werden A. genannt; sie waren wollüstig, wild und bachantisch und wurden von einer Musik begleitet, die den gleichen Charakter hatte. Die Herrschaft der Ptolemäer war die Zeit ihrer Blüthe, doch waren sie damals schon theilweise aus den Tempeln verwiesen und auf die Schauplätze der öffentlichen Feste und Schauspiele versetzt. — Noch jetzt heißt in Hindostan, Persien ꝛc. eine öffentliche Tänzerin **Almeh.** (R. B.)

Almūtium (Garder.), Kapuzen von dunkler Farbe mit Pelz ausgefüttert und verbrämt, die nur Kopf und Schultern bedeckten. Im 11. Jahrh. wurden sie in Frankreich von den Mönchen und von den Geistlichen überhaupt während den Amtsverrichtungen getragen. Bald aber wurden sie allgemein und gehörten zu der gewöhnlichen bürgerlichen Kleidung. (B.)

Ālnus (Theatergesch.), Name der obersten Sitzreihe im römischen Theater. Also das Paradies oder die Gallerie jetziger Zeit. (L.)

Alōa (Ant.), das Ernte- oder Ackerfest, welches, hauptsächlich in Eleusis, der Demeter gemeinschaftlich mit der Proserpina und dem Bacchus, den Mächten, welche die productive Kraft der Erde darstellen, gefeiert wurde, und wobei auch Spiele und theatralische Aufzüge Statt fanden. (W. G.)

Alouētte (Jean Francois l'A.), geb. 1651, Violinist im Orchester der großen Oper zu Paris und Componist von Baletten und kleinen Zwischenspielen, die ihrer Zeit viel Glück machten; starb 1728 zu Versailles. (3.)

Aloxēros (span.), diejenigen Logen in den Theatern Spaniens, die zu beiden Seiten des Einganges ins Parterre (Patio) angebracht sind, und in denen der Alcalde de Corte (königlicher Richter) den Vorstellungen beiwohnt. Früher pflegte er auf dem Proscenium zwischen der ersten Couliſſe und den Logen zu sitzen, und seine ganze Dienerschaft, so wie einige Alguazils hinter sich zu haben, doch wurde dieser Ge-

brauch 1803 (zuerst im Theater de la Cruz in Madrid) abgestellt. (L. S.)

Alphabēt (Mus.), s. Solmisation.

Alphōnse, geb. im Anfange dieses Jahrh., französischer Schauspieler, begann seine Laufbahn auf französischen Provinzialbühnen, spielte später einige Zeit auf verschiedenen Theatern 2. Ranges zu Paris und ging dann nach Brüssel, wo er als Komiker sehr beliebt war. 1838 erschien er im Herbste plötzlich früh Morgens am Thore eines Gefängnisses und verlangte festgenommen zu werden; als man dies weigerte, kehrte er ruhig zurück, spielte am Abende seine Rolle und wurde am andern Morgen in seiner Stube erhenkt gefunden; Spuren von Geisteszerrüttung hatte man schon einige Zeit bei ihm wahrgenommen. (L.)

Ālphorn (Requisit), Blasinstrument der schweizer Hirten, von Baumrinde, nicht zu verwechseln mit Schalmei (s. d.); vgl. Senner.

Al piacēr (ital., spr. al piatscher; Mus.), s. Ad libitum.

Al rigōre di tempo (ital.; Mus.), streng nach dem Tempo (Takte), s. A. tempo.

Al sēgno (dal segno, ital.; Mus.), wörtlich vom Zeichen; bezeichnet, daß der Satz eines Tonstückes wiederholt werden soll. Der Anfang der Wiederholung wird durch das Zeichen angegeben; das Ende der Wiederholung wird entweder durch das Aushaltungszeichen 𝄐 oder durch fine angezeigt. (Z.)

Alt (Altstimme, ital. alto, franz. haute-contre; Mus.), die 2. Oberstimme der angenommenen 4 Hauptstimmen. Der A. geht einige Töne tiefer, steigt aber nicht so hoch als der Sopran und sein Umfang wird gewöhnlich vom kleinen bis zweigestrichenen f angenommen. Man findet diese Stimme bei heranwachsenden Knaben, bei Castraten und am schönsten und wohlklingensten beim weiblichen Geschlechte; die größte Tonfülle und Stärke ist ihr eigen und ihr Ton ist so ernst, würdevoll und erhaben, daß sie für den Ausdruck des weiblichen Heroismus und edler Gefühle ganz geeignet ist. Jedoch kommt sie seltener als Sopran vor. Componisten beachten diese herrliche Stimme fast gar nicht; sie schrauben ihre Gesangstücke zu einer Höhe hinauf, die selbst der Sopran kaum erreichen kann und suchen dadurch auszugleichen, was ihnen an eigentlicher Kunsthöhe mangelt. (Z.)

Āltan (Bauk.), s. unter Balcon.

Altar (Requisit), s. Kirche, Opfer und Tempel.

Altdeutsche, Altgriechische, Altrömische

u. s. w. **Tracht** (Costümes), s. Deutsche, Griechische, Römische 2c. Tracht.

Altdörfer (Joh. Jac.), geb. 1741 zu Schafhausen, deutscher Dichter und Philosoph; schrieb das Schauspiel: der Schweizerbund, Zürich 1781; starb zu Schafhausen 1781.

Alte, komische, polternde (Techn.). Die älteren Männerrollen sind entweder Heldenväter, edle Väter, polternde A. oder komische A. Der Typus dieses letzteren Faches ist so alt, als die dramatische Kunst und findet sich in dem römischen Demea, dem italienischen Pantalon, dem französischen Orgon u. s. w. Um das zarte Verhältniß der Kinder zu ihren Eltern zu schonen sind die komischen und polternden A. gewöhnlich Onkel und Vormünder, stets aber die Betrogenen, Ueberlisteten, Verschmähten. Chevaliers, Gecken und Kammerdiener pflegen mit zunehmendem Alter in dies Fach überzugehen, denn es bedingt nachhaltige komische Kraft und ein entsprechendes Lebensalter. Dem jungen Mann wird selten dies Fach gelingen, um so mehr, als viel Uebung dazu gehört, dasselbe zu spielen. Seit dem Verschwinden der Perrücken von der Bühne haben die Darsteller dieses Faches mit großen Schwierigkeiten in der äußern Erscheinung zu kämpfen. (L. S.)

Alte Bühne (Theatergesch.). I. Dürfte oder könnte das alte Bühnenwesen in einem einzelnen Momente, in einer einzigen Epoche aufgefaßt werden, dann hätte man nur das Wo, Wann, Was und Wie? zu beantworten und nach diesen Fragen den Raum, die Zeit, die Art und Weise oder die scenischen Besonderheiten und die Gegenstände der Darstellung zu beschreiben. Allein das Bühnenwesen ist als Abdruck des Volkslebens einer Abwandlung und Veränderung in sich unterworfen und deßhalb der historische Gesichtspunkt voranzustellen, indem bei Festhaltung dieses die Beantwortung der übrigen Fragen sich wie von selbst darbietet. 1) (Gesch.). Wenn die Griechen es über sich vermocht hätten, Wurzeln und Samen ihrer heimischen Zustände im Auslande zu suchen, so würden sie die Uranfänge des Dramas in den mimischen Festaufzügen und den Mummereien gefunden haben, in denen bei den **Aegyptern** die **Mysterien** des Osiris und anderer Gottheiten dargestellt wurden. Auch bei den **Griechen** war der Cult des Bacchus, welcher den ägyptischen Osiris entspricht, so wie der der Ceres, von mimischen Darstellungen in passender Verlarvung begleitet, die in den Schicksalen dieser Gottheiten die Anfänge der Civilisation und der Gründung bürgerlicher Ordnung andeuteten. Der Ritus bei der Feier der Mysterien erschien als förmlich dramatischer Vorgang, und der Hergang bei diesen Darstellungen wird genau in dem beschrieben, was uns Lucian von den Gaukeleien sei=

nes Pseudo-Alexander in den Mysterien erzählt. So finden wir auch im **Mittelalter** die **biblische Geschichte** dramatisirt und Paradies, Auferstehung, jüngstes Gericht, Himmel und Hölle, Gott und Teufel, selbst die Geburt Jesus Christus war nicht vergessen, wie in den griechischen Mysterien die Niederkunft des Apollo und der Diana. Nehmen wir hierzu, daß gerade die Fastnachtszeit durch ihre komisch-mimischen Verhüllungen die Wiege des dramatischen Spiels war, und daß dieselben mit den römischen Saturnalien und Lupercalien, diese wiederum mit den griechischen Dionysien zusammenhängen, so gewahren wir Eine Kette, an welcher hinauf wir die Entstehung und Entwickelung des Dramas verfolgen können; eine Kette, welche in der Gründung des ersten gottesdienstlichen Cultus ihr Ende findet und über Griechenland, über Aegypten, vielleicht bis nach Indien hinausreicht. Nachahmung der sich verwandelnden und verjüngenden Natur war vielleicht der Sinn, der diesen Vermummungen zu Grunde lag. Auch die Zeit, in welche diese Ergötzlichkeiten fallen, deutet darauf hin. Die ernsten Thesmophorien und Eleusinien fallen in die Herbstmonate, wo der Mensch die Ceres für ihre Segnungen feierte. Den Beschluß der Reihe der Erntefeste machen die **ländlichen Bacchusfeste** (Dionysien), das Fest der Weinlese, in welchem der Winzer in lärmendem Freudentaumel dem Bacchus für dessen Gaben seinen Dank äußerte. Wichtiger als diese und als der eigentliche Kern zu betrachten, aus denen sich die dram. Kunst entwickelte, sind die **städtischen Bacchusfeste** (Dionysien), welche in den Monat März, die große Faschingszeit des atheniensischen Volks, fallen. Der Gott, dem das Fest gefeiert wurde, ist kein ernster; mit dem Wein hat er dem Menschen, nach hellenischer Vorstellung, Sinn für edlere Freude, für Musik, Tanz und Poesie verliehen und im Dithyrambus (s. d.) vereinten sich diese 3 Künste zu seiner Verherrlichung. An den städtischen Bacchanalien war es hauptsächlich, wo die cyklischen Chöre der 50 von jedem der 10 Stämme gestellten Männer und Knaben aufzogen und im Wettgesang, unter Tanz und musikalischer Begleitung den Gott und seine Thaten priesen, wo vor Allem die Prozession des Phallus und der Aufzug des Satyrchors gleichsam den Mittelpunkt bildete, um den sich die ganze Festlust concentrirte. Das dramatische Element, welches der Satyrchor in so fern darbot, als er nicht blos den Gott besang, sondern dessen Mythen auch wirklich darstellte, wurde von **Thespis** weiter ausgebildet, indem er in den Pausen des Gesanges auf ein Gerüst (Karren) stieg und, während der Chor von der Anstrengung des Tanzes ausruhte, ein Zwischenspiel heiteren Inhalts aufführte. Er selbst hatte sich dabei das Ge-

sicht mit Portulak unkenntlich gemacht, oder eine leinene Maske vorgenommen, Beweis genug, daß er als wirklicher Schauspieler auftrat und eine fremde Rolle darstellte. Der Inhalt seiner Darstellungen scheint mehr komisch, als ernst oder tragisch gewesen zu sein; dies geht aus Plutarchs Solon hervor, wo der bejahrte Philosoph unwillig darüber wird, daß Thespis solche unanständige Possen aufführt. Zwar schon 580—64 v. Chr. soll Susarion in Attica umhergezogen sein und Komödien auf einem Bretergerüste aufgeführt haben. Wahrscheinlich blieben aber seine Späße auf das Land beschränkt und erst Thespis gelang es, dem Chor seine dramatischen Intermezzos beizufügen. Es war überhaupt eine Zeit lebendigen Aufstrebens, wo manche Kunstversuche dem Thespis vorgearbeitet hatten. Durch A r i o n, den Freund des Periander, um 620, wurde der Dithyrambus nach Weise, Inhalt, musikalischer und Tanzbegleitung geordnet, von S t e s i c h o r u s (geb. 637 zu Himera auf Sicilien), der Chor in Strophen, Antistrophen und Epoden gebracht, wodurch der Stoff zwischen Chorag und Choreuten besser vertheilt und das Lied in seinen epischen und lyrischen Theilen gesondert war, und zu Sicyon um 600, Chöre nicht blos dem Bacchus, sondern auch Heroen, wie dem Adrast, aufgeführt wurden, welche Sagen aus der Heldenzeit in ihren Gesängen vortrugen. Der Unterschied dieser noch rein lyrischen Tragödie und der des Thespis besteht darin, daß bei ihm der Chor nicht mehr allein handelnd blieb, sondern die handelnde Person, der Dichter selbst, sich von ihm absonderte und sein Stück als ein Besonderes zwischen das Chorlied trat (Episode). Komödie und Tragödie waren damals noch nicht streng geschieden, wie sie es noch heut bei den Chinesen nicht sind. Freilich konnte Thespis aus den Possen, die er vortrug, selbst ernstere und würdigere Darstellungen gestaltet haben, allein was bliebe denn Phrynichus übrig, der als der Schöpfer der eigentlichen Tragödie zu betrachten ist? Sagt doch Aristoteles, daß die Tragödie sich nur ganz allmählig von dem Charakter, der ihr aus der Gesellschaft der Satyrn anhing, losgemacht und zu würdevoller Erhabenheit emporgeschwungen habe, so wie auch das Versmaß aus dem Tetrameter, der für den tanzenden Satyrchor paßte, in den jambischen Trimeter übergegangen sei. Mit **Phrynichus** beginnt eine bestimmte T r e n n u n g z w i s c h e n K o m ö d i e u n d T r a g ö d i e und durch ihn erhielt das ganze Spiel einen anderen Charakter. Denn indem er für seine Dramen einen ernsten, feierlichen Stoff wählte, mußte auch der Chor hiermit übereinstimmen, und jetzt war es wahrscheinlich, wo für diesen der dorische Dialect und die Form gewählt wurde, welche man in S i c y o n, einem dorischen Orte im Peloponnes, vor-

fand. Während Solon noch die Einführung des Bühnenwesens als Unfug gerügt und darin ahnenden Geistes eine verfängliche Unterhaltung gesehen hatte, welche die Athenienser einst verleiten würde, auch das Ernste wie Spiel zu betreiben, nahm sich jetzt der Staat der Tragödie an und das Theater wurde wahre Nationalanstalt, welches den Vornehmen Gelegenheit gab, in dem Aufwande einer prächtigen Choregie Glanz und Reichthum zu zeigen, dem aristokratischen Stolze durch Behandlung der erhabensten Stoffe aus der Heldensage zusagte, dem Volke aber und dessen demokratischem Sinne durch die Demüthigung fürstlicher Majestät, durch das Dahinsinken irdischer Größe Befriedigung gewährte. Es ist in der That auffallend und nicht ohne Bedeutung, daß nur Stoffe aus dem Mythen- und Sagenkreise der heroischen Zeit gewählt wurden; daß hier Absicht, vielleicht Staatsraison zu Grunde lag, beweist der Fall des Phrynichus, der in seiner Einnahme von Milet, 494 v. Chr., den Versuch machte, Gegenstände der Gegenwart auf die Bühne zu bringen und dafür mit einer hohen Geldbuße bestraft wurde. Aeschylus that zwar dasselbe, indem er in den Persern einen Stoff der nächsten und unmittelbaren Gegenwart behandelte; aber was konnte es Ruhmvolleres für die Athenienser geben, als die Schlacht bei Salamis! Der Versuch scheint übrigens nie wieder gemacht zu sein und wenn man später den betretenen Pfad der Heldensage verließ, so erfand man lieber, wie Agathon, Fabel und Charaktere, statt sie aus der Gegenwart zu nehmen. Nachdem Phrynichus die Handlung einmal fixirt und ihr den tragischen Charakter aufgedrückt hatte, bedurfte es nur noch der nachhelfenden Hand eines Künstlers, um in die Handlung selbst mehr Abwechselung, mehr Vielseitigkeit, Mannigfaltigkeit und Beweglichkeit zu bringen. Denn so erhaben die Poesie des Phrynichus war, so tief er das menschliche Gemüth zu ergreifen wußte, so zeigte sich seine dichterische Gewalt doch noch vorzugsweise in dem überwiegenden lyrischen Theile, in dem Chorliede, dem eigentlichen Hauptstück. Die Handlung selbst war, großartig und ergreifend, wie sie sein mochte, immer nur eine Zugabe zu jenem und durchaus einfach. Durch Hinzufügung eines zweiten Schauspielers entschied **Aeschylus** die Selbstständigkeit des Dialogs, erhob denselben zur Hauptsache und bewirkte seine Unabhängigkeit vom Chor. Die Handlung schritt nun durch sich selbst vorwärts, sich selbst haltend, nicht an den Chor blos anlehnend, und dieser erscheint jetzt nicht mehr als die Hauptperson, sondern er steht da, wie die Säulen eines in sich ruhenden Gebäudes, das dadurch an Schönheit und großartigen Verhältnissen gewinnt, das aber auch an sich selbst Dauerhaftigkeit und Kunst dar-

bietet. Wie die innere Einrichtung der Tragödie, so förderte Aeschylus auch die äußere der Bühne. Mit Hülfe des Künstlers Agatharchus versah er die Scene mit Decorationen (nach And. erst Sophocles), er gab dem Schauspieler den tragischen Kothurn und vervollkommnete die Maske. Erfunden hat er sie nicht, aus oben angedeuteten Gründen. In den Dorfschauspielen bediente man sich z. B. längst der Masken aus Baumrinde u. dgl. und bei Thespis kommt schon die leinene Maske vor. Aeschylus führte auch ein dem Charakter der Personen angemessenes Costüm ein, in welchem die höchste Pracht entfaltet wurde. Als er um 500 v. Chr. mit Chörilus u. Pratinas, dem Schöpfer des satyrischen Dramas, um den Preis sich bewarb, stürzte unter der Last der zahlreichen Zuschauer das hölzerne Theater zusammen. Merkwürdigerweise wurde um diese Zeit Sophocles geboren, und wie wenn dieser Liebling Melpomenes bei seinem künftigen Auftreten ein seiner würdiges Gebäude hätte finden sollen, so wurde sogleich der Bau eines neuen, steinernen und größeren Theaters begonnen. Viel trugen zur Verschönerung der Bühne die Siege über die Perser bei; durch die Kriege mit diesen lernte man nicht allein Glanz und Pracht des Orient kennen, sondern gewann auch reiche Beute; Athens Wohlstand hob sich und im Hochgefühl der Siegslust, im stolzen Bewußtsein der Macht wetteiferte Jeder, zur Verherrlichung des Vaterlandes durch verschwenderische Leistungen beizutragen. So fand **Sophocles** die Bühne trefflich ausgestattet und sein Genie gab der Tragödie durch innere Einrichtung eine Vollendung, über die sie der griechische Geist nicht emporgehoben hat. Dadurch, daß er der Scene den dritten Schauspieler hinzufügte, entschied er das volle Uebergewicht des dramatischen über den lyrischen Theil und brachte eine Symmetrie in die Verhältnisse beider, in der keiner auf Kosten des andern hervortrat. Durch **Euripides** und noch mehr durch die folgenden Tragiker, wurde dieses Ebenmaß schon gestört, indem bei jenen der Chor als müssiger Schmuck der Handlung erscheint; von diesen ganz weggelassen oder durch fremde ersetzt wurde, bis man, wie bei uns, die Zwischenacte blos mit Musikstücken ausfüllte. Doch behielt die Tragödie den Chor länger bei, als die Komödie; denn in dieser verstummte er mit dem Untergange der Demokratie. Die **Tragödie** hatte früher als die **Komödie** ihren Aufflug genommen; aber beide haben in der nämlichen Zeit geblüht, in der Zeit athieniensischer Volkskraft und Herrlichkeit; in ihrem gleichzeitigen Verfall haben sie dann nicht sowohl eine Abnahme in der schöpferischen Geisteskraft des Menschen bewiesen, sondern auffallend und klarer, als je in einem anderen Staatswesen geschehen

ist, dargethan, daß von der Organisation des Staatskörpers, von der materiellen Lebenskraft, welche dieselben durchdringt, auch die geistigen Leistungen abhängig sind und nach den Modificationen, welche jene erleiden, auch diese sich richten. Denn der Sinn fürs Theater erstarb nicht, als mit dem Geiste der Verfassung und des Volks auch der Geist der tragischen und komischen Muse sich veränderte; im Gegentheil, jemehr der innere Gehalt abnahm, um desto mehr wurde das Aeußere hervorgehoben, um desto höheren Werth bekam die blos äußere Repräsentation. Im 4. Jahrh. v. Chr. wurden die Athenienser ein Theatervolk, das sich nicht scheute, die öffentlichen Gelder, die zur Vermehrung der Größe und Macht oder auch nur zur Rettung und Erhaltung des Staats hätten verwendet werden können, zur Befriedigung seiner Leidenschaft für das Bühnenspiel auszugeben. Die Flotte verfiel, aber die Schauspielkunst blühete mehr als je und hatte ihren Gipfelpunkt erreicht, als Athen eine Beute der Macedonier wurde. II. Nachdem so die Momente historischer Entwickelung angedeutet sind, werfen wir nun einen Blick auf die Darstellung selbst. Die Zeit derselben, die eigentliche Theatersaison, war der Winter, indem in diesen die Feste fielen, zu deren Verherrlichung das Schauspielwesen diente. Als die eigentliche Wiege dieser Kunst haben wir bereits die ländlichen Dionysien bezeichnet, aber solennen und großartig glänzenden Festcharakter bekamen erst die städtischen Dionysien, als Fest der Gesammtheit. An diesen wurden nur neue Stücke gegeben, während man sich an den übrigen Festen auch mit alten, gleichsam wie zur Nachfeier begnügte. Die dramatische Kunst trat meist in anspruchslosem und bescheidenem Aeußeren auf. Thespis fuhr, wie Susarion, sein Theater auf einem Wagen; ein Bretergerüst, das er an dem Orte der chorischen Darstellung aufschlug. Die Zuschauer standen umher und sahen den Declamirmeister auf seinem Gerüste (Okribas) agiren, das allein für ihn bestimmt war. Um jedoch auf kleinem Raume so viel Menschen als möglich zu vereinigen und dadurch das Zusehen zu erleichtern, wurde später ein zweites Gerüst (Ikrion oder Ikria) für die Zuschauer hinzugefügt, in welchem die Sitze sich übereinander erhoben, so daß Keiner dem Andern im Wege war. Ein solches Theater (das erste der Art war an einem Pappelbaume auf dem Markte von Athen errichtet) war es, in welchem Phrynichus seine Vorstellungen gab und auch Aeschylus zuerst auftrat. Man baute später nach dem Muster von Syracus, wo wahrscheinlich fürstliche Prachtliebe mit diesem Beispiel voranging, auf einem, dem Bacchus geweihten Platze, am Fuße der Akropolis, ein neues, größeres und steinernes Thea=

ter. Hier dürfte der Ort sein, die **Einrichtung** dieses, wie der andern **Theater der Alten** überhaupt zu beschreiben *). Die Aussicht des erwähnten neugebauten steinernen Theaters zu Athen ging aufs Meer, die Hinterwand **(a. a.)** bildete der Felsen der Burg, indem die Griechen es liebten, Berge und Felsen bei der Aufführung ihrer Theater zu Hülfe zu nehmen und diese mit dem Rücken in dieselben hineinzubauen; die Form war ein Halbcirkel. Da das Theater zu Volksversammlungen und andern öffentlichen Zwecken benutzt wurde, so war auf Geräumigkeit eben so sehr Bedacht genommen, wie auf Festigkeit, und 30,000 Menschen fanden in ihm bequem Platz. Mit diesem großen Theater hing ein kleineres, das für die Uebungen der Choreuten und die poetisch-musikalischen Wettkämpfe von Pericles erbaute Odeum zusammen, daß nur 3000 Menschen faßte und bedeckt war, während jenes offen war. Die beiden verlängerten Seiten des Halbkreises wurden durch ein Quergebäude **(b. b.)** verbunden, in welchem sich die Scene **(c.)** oder der für die Schauspieler bestimmte Platz, also die Bühne mit ihrem Zubehör befand. In dem gegenüber befindlichen Sigma C **(d. d.)** waren die Sitzreihen für die Zuschauer und beide machten vereint mit der zwischen ihnen liegenden Orchestra **(e. e. e. e.)** die 3 Haupttheile des Theaters aus. In diesen allgemeinen Umrissen ist auch das spätere römische Theater dem griechischen ähnlich geblieben, wogegen im Einzelnen sich vielfache Verschiedenheit darbietet. Was zunächst den Theil betrifft, welcher die Sitzreihen in sich faßte, so wurde die stufenförmig aufsteigende Anlage derselben mit Erweiterung des Halbkreises nach oben durch die Benutzung eines Berges oder Felsens, in welchem man die Sitze oft einhieb, sehr erleichtert, während auf ebenem Platze ein hoher Unterbau angelegt werden mußte, wie es bei den Römern gewöhnlich der Fall war. Zwischen den Sitzreihen (Anabathra, Bathra) liefen breite Gänge (Diazomata) **(f. f.)**, auf welche man von Außen durch Thüren **(g. g.)** gelangte. Sobald man durch diese auf den Gang getreten war, wandte man sich rechts oder links oder stieg die Treppe **(h. h.)** hinab, welche die einzelnen Gänge verband, um sich auf den Plätzen zu vertheilen. Durch die wegen der Erweiterung des Halbkreises nach oben schief durch alle Diazomata hinablaufenden Treppen wurden sämmtliche Sitzreihen in keilförmige, oben breite, nach unten sich verengende Figuren (Cercides) **(i. i.)**

---

*) Vergl. die beigegebenen Zeichnungen Tafel **I.** und besonders Tafel **II.**

getheilt. Der vornehmste Platz oder der erste Rang (Proedria) **(k. k.)** war die unterste Sitzreihe; hier saßen die Kunstrichter, Priester, Feldherrn und höchsten Staatsbeamten, wie denn überhaupt auf eine sehr genaue Vertheilung der Plätze nach Alter und Stand gehalten wurde. Die oberste Sitzreihe (Estate, Cercis) **(l. l.)** entsprach unserer Gallerie, und es ging dort eben so wenig anständig zu, wie heutzutage auf dem sogenannten Paradiese, was zahlreiche Anspielungen bei den Alten beweisen. Es wurde dort gegessen und getrunken, und zwar nicht das Feinste; denn die Vorstellungen währten sehr lange und während Backwerk, Weine u. dgl. für die vornehmeren Plätze vorhanden waren, gingen Leute mit Krollerbsen und andern derben Erfrischungen in den oberen umher. Anders verhielt es sich mit dem ersten Range in dem römischen Theater. Derselbe gehörte hier nicht zu den Sitzreihen, sondern er befand sich in der Orchestra, dem Raum zwischen den Sitzreihen und der Scene, der im griechischen Theater leer und für den Chor bestimmt war. Der erste Rang im römischen Theater entsprach demnach unserem Parterre und hier saßen die Senatoren oder die Vornehmsten. Der Raum, welchen die Orchestra einschloß, hieß Podium. Im Circus und Amphitheater, wo man den ganzen ovalen Kreis der Arena für die Vorstellung gebrauchte, saßen diejenigen, welche im Theater in der Orchestra ihren Platz hatten, im Podium. Hier befand sich auch unter einem Baldachin die kaiserliche Loge oder das Cubiculum. Ueber dem Podium erhoben sich 14 Stufen bis zum ersten Gange, die dem Ritterstande gehörten. Alle übrigen Sitze hießen popularia sedilia. Von der Orchestra aus führten einige Stufen **(m. m.)** auf die Scene, die von 2 hohen Seitenwänden mit perspectivischer Landschaftsmalerei eingeschlossen, im Hintergrunde einen Palast mit 3 Thüren **(n. n.)** in den Tragödien darstellte, wovon die mittelste oder der Haupteingang für die Hauptperson, die beiden Seiteneingänge aber für die Nebenpersonen bestimmt waren; in dem satyrischen Drama aber eine ländliche Scene, in der Kömödie ein bürgerliches Haus u. dgl. Dieser Hintergrund heißt die Scene, Proscenium der ganze vorspringende Raum, der für die handelnden Personen bestimmt war, also gewissermaßen die Orchestra und im engeren Sinne, in so fern er nur den Platz begreift, wo die Schauspieler agiren, Logium (Logeion), die eigentliche Bühne (das Pulpitum der Römer. Die mit Statuen verzierte Wand, auf welcher letzteres ruhte, hieß Hyposcenium **(o. o.)**. Der Raum zwischen der eigentlichen Bühne und der Orchestra, der Dromos **(p.)**, der sich bis in die verlängerten Seiten des Halbkreises, oder

die Hörner des Theaters hineinerstreckte, war für die Aufstellung und Bewegungen des Chores bestimmt, welcher durch die Eisodoi **(q.)** eintrat; der Chor trat von rechts auf, wenn er aus der Heimath, von links, wenn er aus der Fremde kam. Die Schwenkungen und Tänze des Chores hatten den Altar des Bacchus, die Tymile **(r.)**, immer zum Mittelpunkte; er entfernte sich von derselben höchstens bis zum Kreise **(s.)**, trat ihr jedoch auch nicht näher, als bis zum Kreise **(t.)**; ein eintretender Chor ist auf der Zeichnung durch Punkte **(u.)** angegeben. In der Veränderung und Ausschmückung der Scene herrschte Mannigfaltigkeit, Kunst und Pracht. Die Coulissen waren gemalte Teppiche und Breter, mit denen drehbare Pfosten bekleidet waren. Sie wurden geschoben oder aufgerollt, wie bei uns und mittelst der schon genannten Pfosten und vieler anderen Maschinen gingen die schnellsten und vielfachsten Veränderungen der Scene vor, wie sie durch die Aufeinanderfolge so vieler Stücke und von so verschiedenem Charakter, wie Tragödie, Komödie und Satyrspiel, erfordert wurden. Ueberhaupt war die Theatermaschinerie zu einem hohen Grade von Vollkommenheit gediehen und schwerlich dürfte auf neueren Bühnen bei solcher Mannigfaltigkeit eine solche Präcision im Gebrauche der Maschinen gefunden werden, da im Alterthum die Darstellung am Tage geschah, dem Auge des Zuschauers also nicht leicht etwas verhüllt werden konnte. Bei dem reichen Verzeichniß von Namen für Maschinen, die uns durch Pollux u. A. aufbehalten sind, ist es schwer, allen ihre rechte Bedeutung anzuweisen; indeß vermißt man darin keine von denen, welche in neueren Theatern angewendet werden, würde aber auf diesen manche von jenen vergebens suchen. Bei der Größe der Theater mußte in der Anlage derselben die Akustik sorgfältig berücksichtigt werden und ihre Regeln wurden daher in den architektonischen Verhältnissen auf das genaueste beobachtet, und noch jetzt findet in dem Theater zu Tauromenium eine überraschende Wirkung des Schalls Statt. Zur Verstärkung desselben bediente man sich hauptsächlich in den Theatern, welche in Berge oder Felsen eingehauen waren, gewisser Gefäße der Echea oder Schallgefäße. Es waren dies eherne Kessel, die in einem guten Tonverhältniß mit einander stehen mußten und wie Glocken in Zellen unter den Sitzen aufgestellt wurden. Sollte der Schall gedämpft werden, so scheint auch wohl die Orchestra mit Stroh oder Sägespänen bestreut worden zu sein. — Das Beispiel Athens in der Aufführung eines steinernen Theaters, fand die ausgedehnteste Nachahmung und bald gehörte ein Theater zum nothwendigen Schmuck einer jeden, nur einigermaßen angesehenen Stadt. Das größte im eigentlichen Griechenland war

das zu Megalopolis, das schönste aber nicht blos in Griechenland, sondern in der alten Welt, überhaupt das zu Epidaurus im Haine der Diana. Es war von Polyklet erbaut, und wenn es auch von denen, welche später die Römer mit verschwenderischer Pracht aufführten, an Schmuck und Prunkverzierung und von dem arkadischen in Megalopolis an Umfang übertroffen wurde, so stand es durch Ebenmaß und Schönheit einzig da. III. Die festliche Bestimmung der dramatischen Spiele, so wie der Umstand, daß immer mehrere Dichter sich auf einmal um den Preis bewarben, brachte es mit sich, daß an einem Tage **mehrere Stücke**, oft 16 hintereinander, gegeben wurden. Mit Aeschylus kam die Sitte auf, Tetralogien, d. h. jedesmal ein aus 3 Tragödien bestehendes Ganze, mit einem satyrischen Nachspiele zum Wettstreit zu bringen, seit Sophocles wurden jedoch von jedem Dichter gewöhnlich nur einzelne Stücke aufgeführt. — Die Aufsicht über das Theaterwesen besaß der Archon Eponymos; bei diesem meldeten sich die Dichter, welche mit neuen Stücken auftreten wollten, und wenn er sie gebilligt und angenommen hatte, ertheilte er ihnen Chor und 3 Schauspieler, welche von den Stadtgemeinden durchs Loos gestellt waren. Daß der Archon beides verweigern, das Stück also nicht zulassen konnte, lag in seiner Befugniß als Obercensurbehörde. Von diesem Verfahren war jedoch keineswegs ausgeschlossen, daß der Dichter selbst in seinen Stücken auftreten konnte, wie Aristophanes in den Rittern that und wie in den älteren Zeiten gewöhnlich geschah. Damals war Dichter und Schauspieler eins; er war die Seele des Ganzen, in dessen Mitte er persönlich waltete, er war der Meister einer Gesellschaft (Choreuten und Spieler), die er als Lehrer im eigentlichen Sinne des Wortes durch lebendige Mittheilung für die Darstellung einübte. Später hörte nicht nur der Dichter auf selbst zu spielen, sondern es wurden auch für den Chor besondere Instructoren aufgestellt, und er beschränkte sich blos darauf, den 3 Schauspielern ihre Rollen anzuweisen. Von den 3 Schauspielern, welche der Archon dem Dichter zugetheilt hatte, erhielt derjenige, der in der Vorstellung den Sieg davon trug, zum Lohne die Vergünstigung, daß er im nächsten Jahre nicht wieder zu losen brauchte, sondern frei für irgend einen Dichter spielen konnte; denn es fand nicht blos ein Wettstreit unter den Dichtern, sondern auch unter den Schauspielern Statt. Den Ort für die Uebung, Sold und Kost, kurz das Materielle gab der Choreg, die Vertheilung der Rollen, so wie der denselben entsprechenden Anzüge und Masken, besorgte der Dichter, dem überhaupt die geistige Leitung und die künstlerische Anordnung des Ganzen oblag. In dem Costüm herrschte Man=

nigfaltigkeit, Pracht und zweckmäßige Auswahl, es wurde sorgfältig auf Zeitalter, Stand, Nation, Beschäftigung und Charakter der handelnden Personen Rücksicht genommen; Aeschylus wird hierin als sinniger Erfinder genannt. Bei der Größe des Theaters mußte darauf Bedacht genommen werden, daß der Schauspieler keine zu winzige Figur machte, sich nicht gleichsam unter den großartigen, ihn umgebenden Verhältnissen verlöre. Darum erschien er in langem, prächtigem Talar, mit stark wattirter Brust und ausgestopftem Bauch, auf hohem Kothurn und mit einer Maske, die alle seine Züge stark hervorhob und seine Stirn noch um ein bedeutendes erhöhte. Die Anzüge waren so viel als möglich grell. Die Maske, nach dem Charakter der Personen unendlich verschieden, war so eingerichtet, daß die Stimme dadurch einen volleren und kräftigeren Ton erhielt; an Mund und Kinnladen war sie beweglich. Der Kothurn war viereckig und nicht einballig, sondern für beide Füße passend, so daß man wie in einen Pantoffel bequem hinein und wieder herausfahren konnte; die Embades oder Embatä dagegen, deren man sich in den Komödien bediente, waren ein knapp anschließender Schuh, der ordentlich angezogen werden konnte; die Komödie bedurfte einer leichteren und bequemeren Fußbekleidung nicht blos deßhalb, weil häufige Tänze in ihr vorkamen, sondern weil sie sich überhaupt von der Weise des gemeinen Lebens nicht entfernen wollte. Die Vorstellung wurde von Kunstrichtern beobachtet, in der Tragödie von 10, in der Komödie von 5. Dies war einmal hellenischer Brauch und von den cyklischen Chören auch für das Drama beibehalten, da die Preisvertheilung ein kunstverständiges, richterliches Erkenntniß nothwendig machte. Der Bock oder Dreifuß indeß, der einst in einfacheren Zeiten den Preis des siegenden Dithyrambo-Didaskalus ausmachte, hatte sich nun in eine Summe Geldes verwandelt, die dem Sieger vom Rath der 500 ausgezahlt wurde. Größeren Lohn als dies verlieh die Ehre, welche das Volk dem Dichter erzeigte, der es zu entzücken gewußt hatte; soll doch Sophocles sogar ein Heroon oder eine Capelle erbaut worden sein! Jenes Urtheil der Kampfrichter war rein ästhetisch; weiter erstreckte sich ihre Befugniß nicht, wenn das Stück vom Archon einmal zugelassen war, aber oft übte das Volk noch hinterdrein eine moralische Kritik, wie gegen Euripides wegen des Verses: „Die Zunge sprach den Eid und nicht mein Herz." So lange man nur hölzerne Theater besaß, wurde für jede Vorstellung ein neues erbaut; als man ein steinernes hatte, wurde dies verpachtet: in beiden Fällen war dem Unternehmer eine Entschädigung nöthig und er erhielt sie durch das Eintrittsgeld (Theorikon), welches der Zuschauer bezahlte. Gewöhnlich

betrug dasselbe 2 Obolen, oft aber, wenn die Scene sehr viel gekostet hatte, mehr; wie 395 v. Chr., wo 1 Drachme bezahlt werden mußte. Seit Perikles wurde dies Theorikon anfangs den Armen, nachher allen Bürgern aus der Staatskasse verabreicht; Fremde jedoch, außer wenn sie die Gäste des Staats waren, mußten den Eintritt aus eigener Tasche bezahlen. Die Plätze wiesen Assignatores (Logenschließer) an, Ordnung und Ruhe wurde durch Polizei, durch die Lictoren und Rabbouchi aufrecht erhalten; doch fehlte keineswegs das Pfeifen und das Pochen, und im Beifall, wie im Tadel, äußerte sich die Theaterlicenz auf die kräftigste Weise und schien namentlich später in Rom, als die freie Verfassung untergegangen war, den ganzen stürmischen Geist der Volksversammlung in sich aufgenommen zu haben. Das sind die wesentlichsten Züge dieser Ergötzlichkeit, an welcher das Volk mit Leidenschaft hing. Wenn dabei Manches übergangen worden ist, so geschah es, um es in den einzelnen Artikeln zu berühren. IV. Die Vorliebe für dieses Vergnügen, allerdings das feinste und geistreichste für ein gebildetes Volk, artete in dem Jahrh. nach Aeschylus und Sophocles leider bedeutend aus und führte zu den ärgsten Mißbräuchen. Die Theatermanie stieg zu einer solchen Höhe, daß im J. 349 vom Demagogen Eubulus das unsinnige Gesetz vorgeschlagen und vom Senat und Volk angenommen wurde, welches unter Todesstrafe verbot, die Theaterkasse zu anderen Zwecken zu verwenden oder eine solche Verwendung nur in Antrag zu bringen. Ein so ausschweifende Hang war eine Krankheit, und daß die Kunst selbst nicht dadurch gewann, können die verächtlichen Urtheile der Weisesten und Besten in jener Zeit allgemeiner Zügellosigkeit beweisen. Besonders wird die Ausartung der Musik beklagt; sie, die in den Chören des Aeschylus und Sophocles die höchsten Töne der Andacht und Begeisterung angeschlagen hatte, sank zur Dienerin der Frivolität herab; die höhere Bedeutung wich vom Drama, es wurde gewöhnliche Unterhaltung, in dem Menschenalter nach Alexander d. Gr. verstummte auch der Chor in der Tragödie; um so größer die Schaulust wurde, desto mehr ging das Vergnügen von Geist und Herz an Aug und Ohr über. Die Schauspielkunst, früher von freien Bürgern frei geübt, wurde nun ein Broderwerb; es bildeten sich Truppen, stehende und wandernde, die man für längere oder kürzere Zeit in Sold nahm, von denen schon Aristoteles die Frage aufwirft, warum diese Leute so sittenlos zu sein pflegen. V. Völlig geschmacklos und dem gemischten Publikum der ägyptischen Hauptstadt angemessen, waren die Schauspiele, welche die **Ptolemäer in Alexandrien** aufführen ließen: jene Prunkzüge von unsinniger Pracht und armseligem, ästhetischem Werth,

wie sie Polybius und Callixenus der Rhodier bei Athenäus beschreiben, Pompe, in denen Morgen- und Abendstern, der ganze Olymp, Silenen in Purpurgewändern, Weinlaub und Epheugewinden, Satyrn als Fackelträger, Siegsgenien mit goldenen Flügelchen, das Jahr (Eniautus, männlich) mit dem Füllhorn, die Horen, jede mit ihren Früchten, goldene Altäre des Bacchus mit Hofpoeten und Schauspielern als Priestern des Gottes, das riesenhafte Bild des Gottes selbst auf ungeheuerem Rollwagen von 180 Mann gezogen, umgeben von einem phantastischen Gefolge, den Ausgeburten der wilden orientalischen Phantasie, mit Thyrsusstäben, satyrischen, komischen und tragischen Masken in endloser Reihe aufzogen. Hinter jenem folgte auf einem anderen Rollwagen, von 60 Mann geführt, das Bild der Nysa, das sich mittelst einer mechanischen Einrichtung von selbst von seinem Sitze erhob, ein Trankopfer aus goldener Schale darbrachte und dann wieder niedersetzte; auf einem dritten Rollwagen, den 300 Mann fortbewegten, eine kolossale Bütte, 24 Ellen lang und 15 Ellen breit, ganz mit Trauben angefüllt, auf denen 60 Satyrn nach der Flöte umhertanzten, während der unten ausströmende Most den ganzen Weg bedeckte, hinter diesem von 600 Mann geschoben ein vierter, mit einem 3000 Maß haltenden Schlauche, aus dem der Wein wie aus einem Springbrunnen hervorspritzte, während ihn 120 Silenen und Satyrn in goldenen Krügen, Schalen und Bechern auffingen, endlich ein ungeheuerer silberner Mischkrug von 600 Quart auf einem anderen, von 600 Mann gezogenen Rollwagen. Unter den vielen Gegenständen, die hierauf folgten, kam wieder, von 500 Mann gezogen, ein Rollwagen mit einer Berggrotte, aus der Schwärme von Tauben aufstiegen, um von den Zuschauern gehascht zu werden und 2 Quellen, eine von Milch, die andere von Wein hervorströmten. Auf einem anderen Wagen erschien Bacchus in kolossaler Gestalt aus Indien zurückkehrend, strahlend von Pracht und auf einem Elephanten reitend, hinter ihm auf Eseln Schaaren bekränzter und trunkener Satyrn und Silenen ꝛc. Diese Pompen, die wir nicht weiter ausmalen wollen, zu denen die Kunst alle ihre Erzeugnisse, Afrika und Asien allen seinen Naturreichthum hergeben mußten, dieses ganze Gepränge, womit orientalische Prunksucht das Staunen eines rohen Pöbels erregte, aber worin kein griechischer Kunstsinn herrschte, konnte verbunden mit den Pantomimen kein edleres Vergnügen aufkommen lassen. VI. **Rom** nahm von Beidem in sich: es adoptirte griechische Bühnenkunst und dramatische Poesie und alexandrinische Pöbelschaustücke; und jemehr es Hauptstadt der Welt wurde, je fester sich despotische Gewalt in seinen Mauern auf dem Throne setzte, jemehr die asiatischen

oder mixohellenischen Elemente sich hier sammelten, desto ähnlicher mußte es Alexandrien werden, desto mehr mußten die öffentlichen Ergötzlichkeiten darauf berechnet sein, Aug und Ohr eines aus der ganzen Welt in die Residenz zusammengeflossenen Pöbels eher als Geist und Herz zu befriedigen. Daher trat die dramatische Kunst, wie sie bei den Römern in der Glanzzeit der Republik von Griechen (**Livius Andronicus** um 240) eingeführt war, bald hinter die roheren und rein sinnlichen Schauspiele des Circus und Amphitheaters (s. d.) und der Pantomimen in den Hintergrund. Auch hatte das griechische Drama, als es in Rom eingeführt wurde, seine Bluthezeit überlebt; ein wesentlicher, der eigentlich ethische und erhabenste Theil, der Chor war aus demselben verschwunden und Musikstücke oder bloße Tänze an seine Stelle getreten, weßhalb auch die römische Bühne denselben nicht kennen lernte. Weiter gebracht haben die Römer die dramatische Kunst nicht, sondern nur an dem Nachglanze derselben sich geweidet; auch was ihnen eigen zu gehören scheint, die Vertheilung von Spiel oder Action und Recitation an verschiedene Personen war kein Fortschritt. Livius Andronicus erfand nichts Neues in dieser Hinsicht, sondern brachte nur was auf griechischen Theatern Brauch war. Daß er aus Tarent, einer dorischen Stadt in Unter-Italien, kam, ist dabei nicht zu übersehen, weil die Pantomime Lieblingsvergnügen der Dorier war und namentlich in Syracus verfeinert und ausgebildet wurde. Diese nahmen auch die Römer mit besonderer Vorliebe auf. Die Tragödie sagte ihrem unpoetischen Sinne weniger zu, die Komödie blieb in ihren besten Leistungen immer nur Copie der griechischen, aber die stumme Beredsamkeit der Mimik zog ihre ganze Bewunderung auf sich. Diese Kunst wurde allein vornehm und anständig; denn der Hof liebte und pflegte sie und Augustus, ein Freund aller Künste, interessirte sich leidenschaftlich dafür. Zwei große Meister traten unter ihm in dieser Kunst auf, welche durch Vereinigung aller übrigen mimischen Tanzarten, die eigentlich italische Pantomime schufen, es waren **Pylades** und **Bathyllus** (s. d.), von denen jener die tragische, dieser die komische Seite ausbildete. Mittelst einer höchst kunstvollen Sprache der Geberden, wurden nun die 3 Gattungen des Dramas: Tragödie, Komödie und Satyrspiel dargestellt, und zwar ein Stück entweder von Einem allein, wie es die beiden genannten Künstler und Hylas, der Zögling des Pylades vermochten, oder von Mehreren, wie es in Vorstellungen der Art bei uns geschieht, oder so, daß einer gesticulirte, während ein Anderer sang, die ältere und auf den röm. Theatern bis dahin üblich gewesene Manier. Von Schauspieldichtern excellirten nur Terentius

und Plautus; obschon sie meist griech. Dramen in lateinischer Sprache wiedergaben. Obgleich die Mimen in den folgenden Zeiten, die allerdings bewunderungswürdige Kunstfertigkeit eines Pylades und Bathyllus nicht nachzuahmen wußten und in das, was früher Einer geleistet hatte, eine ganze Schaar von Mimen sich theilte, so hatte doch das römische Publikum für andere scenische Darstellungen keinen Sinn mehr; namentlich wurde die eigentliche Tragödie ganz dadurch verdrängt und einem tragischen Dichter, der sein Stück gern mittheilen wollte, blieb nun nichts Anderes übrig, als einen Saal zu miethen, eine Gesellschaft dahin einzuladen und im Kreise derselben seine Arbeit vorzulesen, was unter den Gebildeten in der Kaiserzeit sehr gewöhnlich wurde. Auf den öffentlichen Theatern verdrängte der pantomimische Tanz das Drama durchaus. Aber die Vorliebe des römischen Publikums erstreckte sich nicht blos auf die Kunst, sondern noch weit mehr auf die Personen, von denen sie betrieben wurde; Rom wimmelte von solchen, die sich einer Beschäftigung hingaben, durch welche mehr Gunst und Vermögen zu erwerben war, als durch die größte Auszeichnung in Wissenschaften und edleren Künsten. Ammianus Marcellinus erzählt, daß es in seiner Zeit in Rom allein 3000 öffentliche Tänzerinnen gab, die eben so, wie eine entsprechende Anzahl von Tänzern, die Werkzeuge jeglichen Lasters waren. (W. G.)

Alten, in Wissenschaft und Kunst Völker vor dem 4. Jahrh. v. Chr., besonders aber die Griechen und Römer.

Altenburg (Theaterstatistik), Hauptstadt des gleichnamigen Herzogthums, seit 1826 Residenz des Herzogs von Sachsen-Altenburg, früher dem Herzog von Gotha bis zum Aussterben dieser Linie gehörig, hat 14,200 Ew. Schon früh war A. eine Zeit lang fürstl. Residenz und schon damals finden sich Spuren dram. Darstellungen im Geiste der Zeit. So wurde schon 1619 von den dortigen Schülern unter Leitung des Rectors ein geistliches Schauspiel: Himmelfreud und Höllenpein, gegeben. 1654, 1662, 1667, 1702 und 1708 führten bald Hofleute, bald Schüler Komödien nach Umständen im Schloß oder Rathhaus oder auch in der Schule, die beiden letzten Male den Marschall von Biron und den Prinzenraub auf. In der Mitte des 18. Jahrh. besuchten wandernde Gesellschaften, u. a. die Koberweinsche, Ilgnersche und Hubersche, A. und spielten auf dem Rathhause ziemlich ungenügend. 1775 wurde wegen des Landtags das Ballhaus im Schloßgarten durch Ernst II., Herzog von Gotha, dem damals A. gehörte, zu einem förmlichen Theater umgebaut und die gothaische (Seilersche) Hofschauspielergesellschaft gab hier Vorstellungen, die nicht nur dadurch, daß mehrere neue Stücke, so die Gotterschen Melodramen: Ariadne auf Naxos und

Medea, hier zuerst gegeben wurden, sondern auch durch das Auftreten mehrerer der gepriesensten Schausp. damaliger Zeit, so Eckhofs, Böcks, Becks, Beils, Iflands, der Damen Seiler, Brandis, selbst der Händel-Schütz, als Dem. Schüler, merkwürdig sind. Da indessen dies Theater nur Hoftheater war, Herzog Ernst II. aber bald seine Neigung zum Theater verlor, so wurde eine andere Bühne nöthig u. 1785 eine Scheune in einer Vorstadt in eine solche umgewandelt, wo nun die Medoxsche Gesellschaft spielte; schon 1788, als die weimarische Hofschauspielergesellschaft (Bellomo) dort Darstellungen geben wollte, wurde dieselbe völlig umgebaut. Bellomo spielte bis 1790 jedes Jahr einige Monate und hatte für damalige Zeit treffliche Künstler. 1792—97 gab die Joseph Secondasche Gesellschaft abwechselnd mit Leipzig hier Vorstellungen, auch trat zuweilen die Nuthsche Kindertruppe auf. 1798 und 1799 gab die gute, wandernde Krüger-Biankische Gesellschaft in A. Opern, Ballete und Dramen. Witter übernahm 1800, Lange 1804 die Direction, 1806 spielte Nitschke, 1808 die Leichsche Gesellschaft, bei der die Holdermanns und Helbig engagirt waren, dann außer mehreren ganz unbedeutenden die Nuthsche, Güntherſche, Leutnersche Truppe in A. Als 1818 die früher in Braunschweig, Halle und Dessau gewesene Gesellschaft der Mad. Walter sich nach A. wendete, erwachte ein neuer Eifer fürs Theater, das Haus wurde ganz neu eingerichtet und die Waltersche Gesellschaft spielte dort bis 1820. Das Haus ist elegant verziert, hat außer dem Orchester, Parket, Parterre, erste und zweite Ranglogen mit Prosceniumslogen und erste und zweite Gallerie. Es faßt völlig gefüllt gegen 700 Personen. Seitdem haben wandernde Gesellschaften unter den Directionen von Nitzschke, Herrmann, Kühne, von Lichtenstein, Gerlach, Bornschein, Plock, Schäfer, Jul. Miller, Graf Hahn, Tenner und seit 1837 Römer, mit mehr oder weniger Glück und Beifall dort alljährlich mehrere Wintermonate, zum Theil halbe Jahre hindurch Vorstellungen gegeben. Letztere Gesellschaft hat jetzt auf mehrere Jahre die Concession, in A. während des Winters zu spielen, geht aber den Sommer über nach Töplitz. Unter der Römerschen Gesellschaft gefallen besonders Kaiser, Wieser, Friedmann und die Dem. Jaritz. Wie bei allen wandernden Gesellschaften debütirten auch in A. mehrere ausgezeichnete Künstler oder bereiteten sich doch zu größeren Bühnen vor, so Opitz, Weidner d. A., Obermeyer, Devrient, Helbig, Plock u. m. A. Schon längst ist das Bedürfniß eines neuen Theaters gefühlt worden, indem das alte weit entfernt, in einer engen Straße gelegen, und da der Platz die Einrichtung vorschrieb, zu klein und unzweckmäßig gebaut ist; mehrere Umstände haben aber bis

jetzt noch immer den Bau eines neuen Theaters an einer andern Stelle hintertrieben. Fast immer existirten neben dem eigentlichen Theater mehrere Privatbühnen, von denen sich die von 1802 bis 1805 bestehende, welche zuletzt das Hoftheater benutzte, und mehrere andere eigentliche Familientheater durch gute Kunstleistungen auszeichneten. (Pr.)

Alterniren (abwechseln, Techn.). Das wechselsweise Spielen einer Rolle von 2 Schausp. Gewöhnlich geschieht es nur dann, wenn sich ein Schausp. bei einem Theater engagirt, wo eine oder die andere Rolle seines Repertoirs schon besetzt ist. Es ist Sitte, daß der Neuengagirte sich diejenigen Rollen im Contract zum A. reservirt, in denen er glaubt, dem Publikum besonders zu gefallen. Der im Besitze der Rolle sich Befindende kann gesetzlich nichts gegen eine solche Maßregel der Direction einwenden, sondern muß sich den Wechsel gefallen lassen. Die Direction gebraucht das A. häufig als das beste Mittel, einen alternden Schausp., den man nicht geradezu kränken will, zum Aufgeben der Rolle zu veranlassen; was auch gewöhnlich geschieht, wenn der Nachfolger dem Publikum mehr in derselben gefällt. Das A. ist weder mit den Debuts (s. d.), noch mit dem Ad interim (s. d.) spielen zu verwechseln. Die Reihenfolge des A.s wird durch Urlaubsreisen oder längere Krankheit des einen der a.den Schausp. unterbrochen und beginnt erst wieder beim Eintritt desselben in das tägliche Repertoir. Ein A. ohne Erlaubniß der Direction ist gesetzwidrig. Das A. ist häufig eine Quelle dauernder Unzufriedenheit und unangenehmer Zwistigkeiten und im Ganzen genommen wiegen die wenigen Vortheile desselben, seine Nachtheile nicht auf. Der Direction ist dadurch zwar ein Mittel gegeben, in einer Rolle dem Publikum denjenigen Schausp. vorzuführen, in dem sie Fähigkeiten für den Ersatz zu finden glaubt, ohne dem Besitzer derselben schon geradezu die beginnende Untauglichkeit zu erklären, das Publikum kann Vergleiche anstellen und wird oft durch den Reiz des Wechselns gefesselt, auch ist das A. oft das einzige Mittel, dem aufstrebenden, jugendlichen Talent nach und nach freiern Spielraum zu geben; dagegen ist zu bedenken, daß fast immer ein gespanntes, gereiztes Verhältniß zwischen den beiden Personen eintritt, welche a., wodurch sowohl die künstlerische Einheit mancher Vorstellungen, als auch das Zusammenwirken in allen Dienstverhältnissen gestört wird. Was sich oft nur durch jahrelanges Zusammenspielen erzeugt: das gegenseitige Verstehen, die Kenntniß der gegenseitigen Intentionen, das Ensemble wird durch das A. gestört. Eine oder zwei Proben sind nicht vermögend, diese innige Verbindung der einzelnen Theile hervorzubringen. Wenn nun auch das Publikum den Vortheil des Vergleiches

hat, so muß dieser doch nothwendig zum Schaden des Einen oder des Andern ausfallen und dies wirkt stets auf die Gesammtheit zurück. Der ältere Schausp. hat, wenn er von seinem jüngern Nachfolger übertroffen wird, zu erwarten, daß die Meinung des Publikums sich unmerkbar auf seine übrigen Leistungen überträgt und so sein künstlerisches Wirken untergräbt. Der jüngere thut sich, wenn es ihm nicht gelingt, seinen Vorgänger zu übertreffen, um so größeren Schaden, als er das Publikum, welches stets mit einer gewissen Vorliebe an seinen älteren Schausp. hängt, gegen sich aufreizt und ein mißlungener Versuch wirft ihn oft weiter zurück, als eine ganze Reihe von gelungenen vorwärts bringt. So mag das A. zwar oft eine Bequemlichkeit, ein Nothbehelf für die Direction sein, für die Kunst, für die Gesammtheit und für das collegialische Verhältniß ist es schädlich. Hat ein Schausp. contractlich Spielgeld, so hat er das Recht, sich zu widersetzen, wenn die Direction ohne seine Einwilligung das A. einer Rolle verfügt. Dem **Ad interim** muß er sich unterwerfen, dem A. aber nur dann, wenn die Direction ihm das contractliche Spielgeld auch für jedesmal zahlt, wo die Rolle von einem Andern gespielt wird. Das Doubliren der Rollen ist ebenfalls nicht mit A. zu verwechseln. (L. S.)

Altfränkisch, Alles in Kleidung, Sitten, Gebräuchen, Schreib- und Redensarten, was dem herrschenden Zeitgeschmacke nicht mehr entspricht, was mit andern Worten aus der Mode gekommen ist. (R. B.)

Altis, ein dem Zeus zu Olympia in Elis geweiheter Hain. Ihm zu Ehren wurden hier die großen, alle 5 Jahre wiederkehrenden Spiele gefeiert. (W. G.)

Altīst, Altīstin (Mus.), ein Sänger oder Sängerin, die mit einer Altstimme (s. d.) begabt sind. (7.)

Alt machen (Garder.), s. Schminken.

Āltona (Theaterstat.), dänisch-holsteinische Stadt von 24,000 Ew.; sie liegt nahe, ja nach der gewöhnlichen Deutung ihres Namens allzunah bei Hamburg, mit welchem sie in Kunst und Handel rivalisirt. Die Geschichte des Theaters zu A. ist zu eng mit der von Hamburg verknüpft, um sie davon trennen zu können, s. daher Hamburg.

Ālt-Schlüssel (Mus.), der C Schlüssel (s. d.), wenn er auf der mittlern Linie des Notensystems steht. (7.)

Ālvensleben (Louis von), geb. um 1800 zu Berlin, ward sehr jung Militär und bald Offizier, nahm später seinen Abschied und lebt seitdem als Schriftsteller. Hier zeigte er sich besonders als gewandter und tüchtiger Uebersetzer aus dem Französischen und nicht leicht dürfte in diesem Genre irgend ein Bearbeiter ihn übertreffen. Dramat. Productionen hat er nur wenige geliefert; diese aber wurden auf mehreren

Bühnen mit Beifall aufgeführt. Durch die Gründung der Allgemeinen Theater-Chronik 1832 hat er zuerst dem gesammten deutschen Bühnenwesen ein ausschließliches und zweckmäßiges Organ gegeben und ein reiches Material für die Tagesgeschichte des Theaters gesammelt. Zu bedauern ist es, daß pecuniäre Hindernisse nicht gestatteten, diesem Blatte diejenige Ausdehnung und Vollständigkeit zu geben, die in dem Plane des Gründers lag. 1834 trat A. dieses Blatt an dessen jetzigen Eigenthümer, Sturm u. Koppe in Leipzig ab und übernahm die Leitung des Hoftheaters zu Meiningen, die er jedoch bald nachher wieder niederlegte. Später führte er abermals eine Zeit lang die Redaction der Theater-Chronik. Irrungen mit den Verlegern löſten dieses Verhältniß wieder auf und A. gründete ein neues Blatt: der Theaterfreund, welches seit 1837 besteht und eine gleiche Tendenz wie die Chronik verfolgt. Auch gehört A. das Verdienst, zuerst die Gründung einer Allgemeinen deutschen Theater-Pensions-Anstalt in Anregung gebracht zu haben; wenn diese Idee bisher nicht zur Ausführung kam, so liegt dies lediglich an äußern Hemmungen, die theilweise in staatlichen Verhältnissen begründet sind; A. hat rüstig und mit Fleiß, Liebe und Aufopferung dafür gearbeitet, seine Bemühungen hätten einen bessern Erfolg verdient. (R. B.)

Alxinger (Joh. Bapt. v. A.), geb. zu Wien 1755, epischer Dichter; führte in den letzten Jahren seines Lebens die Aufsicht über das kaiserliche Hoftheater zu Wien und leitete dasselbe mit vieler Kenntniß, Einsicht und Kunstliebe. Außer Uebersetzungen der Iphigenie von Tauris a. d. Franz. und der Hecuba des Euripides, lieferte er nur das Trauerspiel: Eduard III., Wien 1784. Er st. 1797 zu Wien. (B.)

Alytes (griech. so v. w. Rhabdophoros, der Stabträger), der Polizeidiener, bei den Römern **lictor** oder **apparitor**, der die Aufsicht in den Theatern und bei den öffentlichen Spielen führte. Der Oberste von ihnen **Alytarches**, der vielleicht unter den Hellanodicis, den 9 Kampfrichtern in den Nationalspielen zu Olympia, stand. Die **Alytarchie** wird jedoch nur zur Zeit der römischen Oberherrschaft, und zwar in den asiatischen Provinzen erwähnt, wo den A. die Aufsicht über die, den Göttern zu Ehren angestellten Spiele und Wettkämpfe oblag. Die einzelnen Regierungsbezirke hatten ihre besonderen A. Die vornehmsten von ihnen waren die in Antiochien, welche im Besitz gewisser Privilegien gewesen zu sein scheinen. Außer daß sie Kampfrichter waren, weiß man wenig von dem Umfang und der Beschaffenheit ihrer Functionen. (W. G.)

Amābile (ital.; Muſ.), lieblich, einſchmeichelnd, veraltete Bezeichnung für den Vortrag. (7.)

Amadēi, ital. Componiſt, zu Anfang des 18. Jahrh., ſetzte mit Orlandini gemeinſchaftlich eine Oper: Arsace, die 1722 in Hamburg mit Beifall aufgeführt wurde. (3.)

Amālie (Maria Friederike Auguſte, Herzogin von Sachſen). Es iſt nun kein Gemeimniß mehr, daß die Verfaſſerin von Lüge und Wahrheit, des Oheims und anderer auf der deutſchen Bühne in neueſter Zeit mit dem entſchiedenſten Beifall aufgenommenen dram. Arbeiten obigen Namen führt, und der Freund deutſcher Literatur kann ſich nur innig darüber freuen, daß das ſächſiſche Königshaus, unter deſſen Schirme ſo vieles Edle und Schöne gedeiht, für dieſen Zweig unter ſeinen eignen Mitgliedern eine der gefeiertſten Blüthen zeigt. In der That haben die Luſt- und Schauſpiele dieſer Dichterin eine Epoche auf der deutſchen Bühne gemacht, wie ſie keine blos flüchtig vorübergehenden Erſcheinungen hervorzubringen im Stande ſind. Es ſpricht ſich in ihnen eine Kenntniß des menſchlichen Herzens, ein Blick in die einfachen Verhältniſſe des Lebens, ein heiteres Auffaſſen kleiner Schwächen und beluſtigender Beziehungen der Charaktere aus, die ſie zu geiſtreichen Genrebildern machen, auf denen man mit um ſo größerem Vergnügen verweilt, je mehr man in den neuern Productionen der jetzigen Bühnendichter entweder verfehltes Pathos, oder verzerrte Geſtalten und flaches Salongeſchwätz findet. Dabei herrſcht die reinſte, aber keineswegs pedantiſche Moralität in dieſen Stücken, und es thut wohl auf Menſchen zu blicken, wie ſie im Leben ſich wirklich darſtellen, ohne die Schminke überirdiſcher Tugend, oder den Schmuck dämoniſcher Laſter. Die Prinzeſſin A. von Sachſen, älteſte Schweſter des jetzt regierenden Königs, ward 1794 geb. und erhielt mit ihren Geſchwiſtern den ſorgfältigſten und trefflichſten Unterricht. Ihren Oheim, den nachherigen König Anton, und ſpäter ihren Vater, Herzog Maximilian, auf mehreren Reiſen nach Italien, Frankreich und Spanien begleitend, erwarb ſie ſich, bei ſtets fortgeſetzten, wohlgeleiteten Studien deutſcher wie ausländiſcher Literatur, eine Freiheit der Anſicht und Vielſeitigkeit der Auffaſſung, welche gewiß weſentlichen Einfluß auf ihre ſpätern Productionen hatte. Schon 1829 erſchien von ihr unter dem Namen Amalie Heiter ein Schauſpiel: der Krönungstag, und im nächſten Jahre ein zweites: Mesru, die auf dem Hoftheater zu Dresden mit Beifall aufgenommen wurden. Phantaſiegebilde in der Anlage, metriſch gehalten und im Oriente ſpielend, gehörten ſie einem ganz andern Gebiete, als dem an, welches ſie ſpäter betrat. Nun verfloſſen mehrere Jahre, ohne daß die Bühne von ihr ein neues Geſchenk erhielt.

1833 aber schuf sie das einfache Lustspiel: Lüge und Wahrheit, und sandte es an das berliner Hoftheater ein, ohne daß auch nur eine Ahnung dort rege ward, wer die Verfasserin desselben sei. So blieb es dort eine geraume Zeit unbemerkt, bis es im Februar 1834 zur Feier des Geburtsfestes der eben dort anwesenden Frau Erbgroßherzogin von Mecklenburg-Schwerin, auf dem Theater im Prinzessinnen-Palais aufgeführt ward und die einstimmigste Anerkennung, namentlich auch die vollständigste Zustimmung des Königs selbst fand. Diese theilte das große Publikum, als es bald darauf im Hoftheater aufgeführt wurde, und von diesem Augenblicke an, war der fortdauernde Beifall begründet, welcher die Werke dieser Dichterin auf allen Bühnen Deutschlands heimisch machte. Denn nicht eine blieb zurück im regen Wetteifer, diese verdienstvollen, einfachen, aber anziehenden Dichtungen darzustellen, und wo sie würdige Repräsentanten fanden, entging ihnen nirgend die allgemeinste Zustimmung. Ja man kann wohl sagen, daß sie in ihrer trefflichen Dichtung nicht nur eine Menge werthloser Ephemeren von der Bühne verdrängt, sondern auch zur Nachbildung ähnlicher Arbeiten, wie z. B. die Geschwister, die Verirrungen u. a., Veranlassung gegeben, dadurch aber zur Einführung eines neuen, ächtdeutschen Lebensgemäldes auf die Bühne den Grund gelegt haben. Unter den zunächst auf jenes erstes Stück folgenden, nennen wir besonders den Oheim, weil er sich eines noch gesteigerten Beifalls erfreute und sogar eigne Brochüren über den Werth und Einfluß dieses Lustspiels erschienen. Er, wie alle übrigen, hielten sich in der Sphäre des Familienlebens in bürgerlichen oder adligen Kreisen, nur die Fürstenbraut macht eine Ausnahme davon, und mußte daher um so willkommner sein, je seltener ein Bühnendichter den darin geschilderten Kreisen so nahe stand, ja ihnen wie hier ganz angehörte. Je reicher die Fülle war, aus welcher die hohe Dichterin spendete, um so mehr drang man in sie, ihre dram. Arbeiten auch durch den Druck bekannt zu machen, und so erschien denn zum Besten des Frauenvereins zu Dresden vom J. 1836 an, alljährlich ein Band derselben unter dem Titel: Originalbeiträge zur deutschen Schaubühne, in der Arnoldschen Buchhandlung zu Dresden, deren drei, die vorgenannten Stücke, überdies aber noch die Braut aus der Residenz, der Landwirth, der Verlobungsring, Vetter Heinrich, der Zögling, das Fräulein vom Lande und den Unentschlossenen enthalten. Noch dermalen ungedruckt, aber auch bereits an vielen Bühnen mit entschiedenem Succeß aufgeführt sind der Pflegevater und der Majoratserbe. Der Hofrath Winkler in Dresden, Theodor Hell, ist

mit Versendung aller Arbeiten der hohen Dichterin beauftragt. (C. Th. W.)

Amänt, 1) (L'Amant, Stephan), Componist und Lehrer an der Musikschule zu Paris zu Ende des vor. Jahrh., componirte für das ital. Theater die Opern: Alvao et Menzia, le medecin d'amour, la coquette de village, le poirier und Emirene; besonders die zwei letzten waren sehr beliebt. 2) (St. A.), war 1805 in der zartesten Jugend bereits erster Tänzer der kaiserl. Oper zu Paris und sehr ausgezeichnet, starb aber nach wenigen Jahren. (3. u. H...t.)

Amaränthen-Orden (Ordensw.), schwedischer Ritterorden von der Königin Christine 1653 aus Zuneigung zu dem spanischen Gesandten Don Pimentelli gestiftet. Der ledige Ritter mußte bei dem Eintritt in denselben die Ehelosigkeit, der verheirathete geloben, nach dem Tode der Gattin keine zweite Ehe einzugehen. Das Ordenszeichen, ein goldener, emaillirter Ring mit zwei umgekehrten, ineinandergezogenen A in der Mitte und der Umschrift: Semper idem, wurde um den Hals an einem feuerfarbenen Bande getragen. Mit dem Tode der Königin hörte der A.-O. auf.

Amatēūr (franz.), s. Kunstfreund.

Amazōnen. Die alte Geschichte erzählt, mit mythischen Einflechtungen und poetischen Uebertreibungen, von einem Frauenvolk in Kappadocien und am Kaukasus, welches einen Kriegerstaat gegründet hatte und keine männliche Personen unter sich duldete. Sie pflogen wohl mit den Männern der Nachbarstaaten Umgang, aber die Knaben, welche diese Männinnen gebaren, wurden sogleich getödtet oder ihren Vätern zurückgeschickt; die Mädchen wurden von Jugend auf in den Waffen geübt und zur bessern Handhabung des Bogens der rechten Brust beraubt. Eben daher hat man den Namen A. von dem griechischen μαζός (Brust) und dem α privativum abgeleitet, also ohne Brust. Im Gegentheil halten Andere das Wort mit dem α intensivum für zusammengesetzt, so daß das Wort A. bedeuten würde: stark-, vollbrüstig. — Ein **Amazonenkrieg** kommt auch außer den Kriegen des Hercules, Achilles und Theseus gegen die A. in der mythischen Geschichte Böhmens vor, der von Weibern unter der Anführung der Wlasta tapfer und längere Zeit glücklich geführt wurde. (K.)

Amazōnenkleid (Garder.), weibliches Reitkleid, gewöhnlich von dunkler, meist grüner Farbe und haltbaren Stoffen; der obere Theil desselben richtet sich im Schnitte nach der wechselnden Mode, der untere Theil, der sogenannte Rock, ist ungewöhnlich lang und mit einer kurzen Schleppe zur Bedeckung der Füße versehen. (B.)

Amberg (Theaterstat.), ehemalige Hauptstadt der Ober-

pfalz, jetzt Landgerichtsstadt des bairischen Regenkreises, mit 6000 Einw. Zu Anfange des 19. Jahrh. war die Stadt noch sehr belebt, die kurfürstliche Landesdirection hatte ihren Sitz da aufgeschlagen und durch die vielen Verwaltungsstellen war eine Masse gebildeter Personen in dem nicht unbedeutenden Orte versammelt. Ein Theater wurde lebhaft gewünscht, und der damalige Magistrat, dem Verlangen des Publikums entsprechend, bot die Hand zur Anschaffung desselben. Als 1803 die Klöster in Baiern aufgehoben und sequestrirt wurden, kaufte er die Franziskanerkirche um 300 Fl. Eine Collecte, so wohl in der Stadt selbst, als in der gesammten Oberpfalz veranstaltet, brachte 5000 Fl. an freiwilligen Beiträgen ein, wozu der Magistrat noch 6000 Fl. aus den vorhandenen Kapitalien des Armenfonds anwies. So wurde diese Kirche von dem städtischen Baurathe Dobmayer in ein Theater umgewandelt. 1804 war der Bau beendet und die Bühne wurde unter der Direction des Herrn Albinger eröffnet. Das Haus ist geräumig und wohl eingerichtet. Die Bühne, 6 Coulissen tief, mißt 42 Fuß in der Tiefe, 22 in der Breite. Das Parterre ist 44 Fuß lang und 24 breit. Das Orchester hat Raum für 30 bis 36 Musiker. Zwei Reihen, jede 28 Logen enthaltend, umgeben das Parterre; über denselben befindet sich eine Gallerie mit Gallerielogen und an 1000 Personen finden in diesen Räumen bequemen Platz. 300 Fl. ist die gewöhnliche Einnahme, 600 Fl. aber bei erhöhten Preisen und besondern Umständen das Maximum. Stehend war die Bühne nie, wurde aber zu verschiedenen Zeiten, in regelmäßigen Perioden, von den bedeutendern Theatern der Umgegend besucht. Gewöhnlich wurden dann wöchentlich viermal, Sonntags, Montags, Mittwochs und Freitags Vorstellungen gegeben. Das Orchester besteht aus dem sogenannten Stadtthürmer mit seinem Personale; bei Opern verstärkt durch die Hautboisten des hier garnisonirenden Regiments und verschiedenen Dilettanten. Das Honorar für dieses Orchester ist immer mäßig gewesen. Vor Erbauung des Theaters gaben verschiedene reisende Truppen Vorstellungen und schlugen ihre Bühne theils auf dem Rathhause, theils in Gasthöfen auf. 1679 gab Magister Veltheim während des Winters Vorstellungen in A. 1696 wurden auf dem Rathhause Opern gegeben und 1764 kam die Kurz'sche Schauspielergesellschaft dahin und gab besonders sogenannte extemporirte Komödien. Im D o c t o r F a u s t und s t e i n e r n e n G a s t zeichneten sich Bergopzoomer und Brockmann aus; Ersterer als Faust und Don Juan und Letzterer als Hanswurst. 1779 gab der Director Bauer Vorstellungen mit seiner Gesellschaft, ging von da nach Ansbach und kam im folgenden Frühjahre wieder zurück. 1787, 88 und 89 war der

Director Roßner, von 1791 bis 92 Leberger in A., die jedesmal von Ansbach kamen oder dahin gingen; 1798 und 99 kam Moreli und 1800 bis 1802 Hausleutner, die einige Vorstellungen gaben. 1804, 5, 6 und 7 spielte Albinger und 1808 kam der Director Reuter mit dem nürnberger Theater während des Sommers. Dann folgten 1809 Quandt, 1810 Georg Schantroch, 1811 Reuter, 1812 Hayn und Nuth, 1813 Schantroch, 1814 Karl Bode. 1819 hatte Roßburg die Direction. Karl Spindler, der bekannte Novellist, war als Schausp. und Sänger ein beliebtes Mitglied. Fernere Directoren, die zu verschiedenen Zeiten Vorstellungen gaben, waren: Weinmüller, Eckhard, Köhler, Stein, Schlickum, Moser, Giersberg und Schweiger. So ersprießlich auch früher den verschiedenen Directionen der kurze Aufenthalt in A. war, so sehr ist in der letzten Zeit jede Anstrengung derselben vergeblich gewesen. Die letzte Gesellschaft unter dem Director Richter konnte sich die dringendsten Bedürfnisse nicht erschwingen. Die Schuld liegt weder am Geschmacke, noch an den Darstellungen, sondern an der Verarmung der Bevölkerung. (G. B)

Ambigūē comīque (Théâtre de l'Ambigue), Theater 3. Ranges zu Paris, mehr s. unter Paris.

Āmbitus (lat.; Mus.), der Umfang der Stimme eines Musikstückes oder eines Instrumentes; der Ausdruck ist indessen veraltet. (7.)

Ambīvius (Lucius Turpio), ein berühmter Schauspieler zu Rom, der besonders in den Stücken des Terenz glänzte. (B.)

Amboīse (Adrien d'A.), geb. um 1550, gelehrter Bischof zu Treguier; führte 1594 als Rector für die Universität zu Paris das Wort, als sie den König Heinrich IV. um Bestätigung ihrer Privilegien bat. Seine Lustspiele und Schauspiele sind nicht von Bedeutung. Er starb 1616. (R.)

Āmbra, ital. Komödiendichter aus dem 16. Jahrh., dessen Stücke wegen der Schönheit und Reinheit der Sprache lange für classisch galten; vergessen. (3.)

Āmbrosch (Joseph Karl), geb. 1759 zu Krummau in Böhmen, bildete sich zu Prag unter Kozeluchs Leitung zum Sänger aus. 1784 kam er an das Theater zu Baireuth und bereiste von dort aus die vorzüglichsten Theater Deutschlands. 1791 folgte er einem Rufe nach Berlin und wirkte hier bis 1804. Ferneres Schicksal unbekannt. A. verband mit einer lieblichen und kräftigen Stimme und einer großen Kehlenfertigkeit, eine Fülle musikalischer Kenntnisse und geläuterten Geschmack, besonders gelang ihm das Recitativ. Auch sein Spiel war trefflich. (3.)

Ambrosianer Mönche, A. Nonnen, s. Augustiner Mönche.

Ämbühl (J. L.), geb. 1750 zu Wattweil in der Schweiz; erst Schullehrer, zuletzt Unterstatthalter im Bezirk Rheinthal. Seine sämmtlichen Werke (1803 erschienen) enthalten auch Dramatisches (Wilhelm Tell, ein Nationalschauspiel für die schweizerische Jugend). A. starb 1800. (M.)

Ambulänt (lat., von ambulare, umhergehen), herumziehend. **Ambulänte Bühnen** (Theaterstat.), s. Reisende Gesellschaften.

Âme (franz.; Musik), 1) die Seele, das Leben, die Bewegung der Musik; 2) der Stimmstock (s. d.). (7.)

Amēīpsias, Lustspieldichter der älteren Komödie, Zeitgenosse des Aristophanes, über den er 423 v. Chr. nebst Cratinus siegte. Im J. 415 v. Chr., wo Aristophanes seine Vögel aufführte, trat er mit seinen Zechbrüdern auf und erhielt den Preis. Aristophanes spricht nur verächtlich von ihm. (W. G.)

Amēndola, ital. Componist, schrieb 1780 eine Oper: Li Begliarbei di Caramania, die in Dresden gefiel. (3.)

Amēnta, geb. 1659, Advokat in Neapel und geschätzter italienischer, auch dram. Dichter von heiterer Laune; starb 1719. (K.)

Amerikänisches Theater (Theatergesch. u. Theaterstat.). Die weiten Länder des ungeheuren Continents der westl. Halbkugel sind, obschon in Beziehung auf staatliche Entwickelung, intellectuelle Jugendkraft und merkantile Erhebung wichtig, doch in Kunst und Wissenschaft noch im Zustande der Kindheit. I. Das herrliche **Süd-Amerika** namentlich, wo vielleicht einst die Kunst einen Lieblingsaufenthalt finden wird, wie früher in Italien, Spanien und Portugal, ist nach dreihundertjähriger Sklaverei und nach einem schweren, wenn auch siegreichen Kampfe für Selbstständigkeit, jetzt zu sehr mit seiner innern politischen Organisation beschäftigt, als daß es die Kunst hegen und pflegen könnte; die politischen Wirren verschlingen die ganze intellectuelle Kraft des Volkes und ein beständiger Kriegslärm verscheucht die Musen. Doch haben diese Länder eine eigene, wenn auch sehr dürftige Geschichte des Theaters. Wie bei allen Völkern, die einen gewissen Grad der Cultur erstiegen haben, das Bedürfniß oder doch die Neigung vorhanden ist, Scenen aus ihrer Religion oder Geschichte bildlich darzustellen, so auch bei den Urbewohnern dieser Länder. Bei der Besitznahme Amerikas fanden die Spanier bei den alten **Mexikanern** und **Peruanern**, als den am meisten cultivirten Völkern, Spuren der Schauspielkunst. Tänze mit Vermummung, Gesang und mannigfachem Geberdenausdruck, Darstellungen kriegerischer

Scenen und heroischer Handlungen fanden sich allenthalben. Ja, die **Amantas**, das scharfsinnigste Volk unter den Peruanern, hatten nach Garcilasso de la Vega sogar eine Komödie, die häusliche Scenen behandelte und eine ernste und geistreiche Unterhaltung gewährte. Alle diese Spuren der Kunst verschwanden indessen mit der Unterjochung der Völker durch die Spanier. Die spanischen Mysterien und spätern Schauspiele gelangten nicht nach den Colonien, oder blieben doch blos den fremden Zwingherrn zur Unterhaltung vorbehalten. Wie hätte man auch einem so arg mißhandelten Volke Stücke vorführen können, in denen so häufig von christlicher Liebe, moralischer Pflicht und ewiger Vergeltung die Rede war. II. Nach dem neuesten Befreiungskampfe hat nur in **Mexiko** der Geschmack für das Theater sich geltend gemacht und es sind mehrere Schauspielhäuser daselbst eingerichtet worden; erst kürzlich wurde daselbst ein ehemaliger Götzentempel in ein Theater umgewandelt und Hahnentheater benannt, weil zu Cortez Zeiten Hahnenkämpfe in demselben Statt fanden. Vaudevilles und Schauspiele aus Frankreich bilden das Repertoir; doch wird der Gesang, für welchen die Mexikaner keine Vorliebe zeigen, meistens gestrichen und die Verse werden in Prosa umgewandelt. Auch in Houston, der Hauptstadt der eben entstandenen Republik **Texas**, wurde im Mai 1838 ein stehendes Theater errichtet, auf welchem, vielleicht um auch darin mit dem verhaßten Mexiko in Opposition zu stehen, nur englische Stücke aufgeführt werden. Bei einem Stamme der heutigen **Peruaner** soll sich auch ein Trauerspiel aus der früheſten Zeit erhalten haben, welches die Geschichte des letzten Inka Atalipa darstellt, an Festtagen gegeben wird und einen solchen Eindruck auf das Volk macht, daß es in lautes Wehklagen, Wuth und wildes Rachegeschrei ausbricht. — III. **Brasilien** pflanzte zwar einen Zweig der dram. Kunst aus Portugal nach Rio de Janeiro, aber der Mutterstamm war selbst dem Ableben zu nahe, als daß der Zweig zum fröhlichen Gedeihen gelangen konnte. Eine Zeit lang bewegten sich franz. Ballete, ital. Opern und span. Schauspiele als Fremdlinge daselbst, fanden eine rege Schaulust, eine gaffende Neugier, aber keine wahre Aufmerksamkeit und Theilnahme. Die Revolution von 1831 vernichtete auch diesen Schatten der dram. Kunst; das Gesetz, welches alle Ausländer ihrer Stellen und Aemter beraubte, verjagte auch die fremden Tänzer und Sänger. Der Versuch, ein nationales Institut an die Stelle des fremden zu setzen, mißlang, da das Volk weder eine ausgeprägte Nationalität, noch eine Geschichte, in welcher ein Nationaldrama wurzeln konnte, aufzuweisen hat. Man nahm bei dem gänzlichen Mangel einer nationalen Literatur,

fremde Erzeugnisse, bemäntelte sie mit einigen Anspielungen und Episoden, die weit weniger einen nationalen Charakter, als eine Anwendbarkeit auf die augenblicklichen Verhältnisse in sich trugen und der leicht befriedigte Patriotismus der gemischten Bevölkerung sah darin eine volksthümliche Schöpfung. Mulatten ohne Bildung und Sitte waren die darstellenden Künstler, ein toller Fandango, oft und meistens von betrunkenen Mulatten ausgeführt, trat an die Stelle des Ballets und das Orchester selbst wurde aus den niedrigsten Ventas (Brandweinschenken) besetzt. Dieses scandalöse Flickwerk mußte seiner Natur nach bald in sich selbst zusammenbrechen; der gebildete Ausländer wendete sich mit Entsetzen ab von diesem jammervollen Schauspiel und als der einheimische Patriotismus bald verraucht war, stand der Musentempel in Rio de Janeiro, das einzige Theater im Lande, verödet. Später nahm die Schaulust wieder zu der erstern Gestaltung des Theaters ihre Zuflucht, fremde Künstler wanderten ein in das ruhiger gewordene Land und im Jahre 1837 gab eine franz. Tänzer- und Operngesellschaft in Rio de Janeiro mit Erfolg ihre Vorstellungen. IV. In den **nordamerikanischen Freistaaten** ist das Theaterwesen weiter fortgeschritten. Jede große Stadt hat ihr eigenes, auch wohl mehrere Theater; über die wichtigern derselben sollen, so weit es möglich ist, einzelne Artikel gegeben werden. Der Ursprung des nordamerikanischen Theaters ist indessen, wie das ganze dortige Leben, dem Mutterstaate entnommen und eine eigene nationale Entwickelung desselben nicht vorhanden. Die ersten Spuren eines Theaters in Nord-Amerika zeigen sich 1752. William Hallam, Besitzer des Theaters von Goodmanns-Fields in London, faillirte, als Garrick sich vom Theater zurückzog. Hallam führte deshalb mit dem Irländer Henry eine Gesellschaft über den Ocean und versuchte sein Glück in den Colonien. Man steuerte auf der Charmante-Solly der neuen Welt zu und ergötzte während der Reise Passagiere und Matrosen durch dram. Darstellungen. Die Gesellschaft machte Glück, zog fröhlich von Grafschaft zu Grafschaft und spielte wechselnd in New-York, Baltimore, Anapolis, Alexandria, Friedrichsburg und Philadelphia. 20 Jahre lang machte die Gesellschaft, sich stets aus London ergänzend, gute Geschäfte, doch im Unabhängigkeitskriege verbot der Congreß alle Zerstreuungen und Lustbarkeiten, die aus dem Mutterlande stammten, und die Gesellschaft, ganz aus Engländern bestehend, mußte Amerika verlassen. Sie wandte sich nach den Antillen und fristete, von Insel zu Insel ziehend, eine dürftige Existenz. Mit ihr verschwand die dram. Kunst aus Nord-Amerika; denn der Versuch, ein Liebhabertheater in Boston zu errichten,

wurde durch den Kriegslärm vereitelt und die englischen Offiziere, die ihn gemacht hatten, mußten bei der ersten Vorstellung von der Bühne direct in den Kampf ziehen. Mit dem Frieden kehrte auch die Kunst zurück. Zwar zeigte Anfangs der Congreß sich feindlich und machte sogar den Versuch, das Theater, als der republikanischen Tugend und Moralität gefährlich, für ewige Zeiten zu verbannen; aber aller Anstrengungen der Puritaner und Quäker ungeachtet, wurde die Motion verworfen und Hallams Truppe zog fröhlich wieder ein und betrat mit dem frühern Erfolge die alten Schauplätze. Der patriotische Beigeschmack, der den Schauspielen gegeben werden mußte, lockte die Menge mächtig an und der Geschmack am Theater breitete sich mehr und mehr aus; dram. Dichter erstanden und feierten die Heldenthaten des Volkes; Th. Peine und Dunlap (Letzterm verdanken wir die Data zu dieser historischen Skizze) waren die ersten, die vaterländische Stücke lieferten und ihre Kräfte anwendeten zur Erhebung des Theaters. Ihre Anstrengungen waren nicht erfolglos; zwar blieb die dram. Dichtkunst bei den ersten Versuchen stehen und das Ausland mußte den Stoff liefern zu den theatralischen Darstellungen. Aber die Darstellungskunst brach sich siegreich Bahn und die angesehensten Städte waren bemüht, ihr Tempel zu errichten. Baltimore ging in Errichtung eines neuen und schönen Schauspielhauses voran, Boston, wo seit 1750 das Theater verpönt war, wiederrief dieses Gesetz und folgte dem Beispiel, welches bald in allen großen Städten nachgeahmt wurde. Gesellschaften auf Gesellschaften wurden aus Europa eingeführt, oder im Innern errichtet, bis endlich stehende Theater in den großen Städten sich bildeten, die wandernden Musensöhne aber bis in den fernen Westen zogen und die Kunst siegend eindrang in die eben bevölkerten Urwälder. Diese wandernden, oder vielmehr schwimmenden Theater des Westens bestehen gewöhnlich aus der zahlreichen Familie des Unternehmers, sie sammeln sich am obern Missisippi und erbauen ein Floß, auf welchem das vollständige Theater aufgestellt wird. Diese Kunstarche schwimmt alsdann langsam den prächtigen Strom hinab, hält vor jedem Dorfe, vor jeder großen Pflanzung an und ladet durch Trompetenstöße und das Aufziehen einer großen Flagge die Bewohner zum Zuschauen ein. Da eine solche Unterhaltung gewöhnlich nur einmal im Jahre geboten wird, so versammelt sich die ganze Bevölkerung und nach vollendetem Schauspiel schwimmt der Unternehmer mit der reichen, größtentheils in Lebensmitteln bestehenden Einnahme weiter. Oft aber auch verlangen die Passagiere eines vorbeifahrenden großen Dampfschiffes eine Vorstellung, während dasselbe anlegt

und Feuerungsmaterial einnimmt. Das ist denn ein Festtag für den Unternehmer, denn die glänzende Ernte besteht bei solchen Gelegenheiten in Dollars. Wenn der schwimmende Musentempel auf dem Mississippi nach Neu-Orleans kommt, wird das Floß verkauft; der Unternehmer aber begibt sich mit seinen Herrlichkeiten auf ein Dampfschiff und fährt stromaufwärts, um seine abenteuerliche Fahrt aufs Neue zu beginnen. — Ueber das Publikum im amerikanischen Theater läßt sich wenig sagen; in jeder Stadt hat es seine Eigenthümlichkeit und doch sind die Grundzüge der Physiognomie überall ziemlich gleich. Dem Fremden, der ein dortiges Theater besucht, wird besonders die Ausdehnung auffallen, die der Amerikaner seiner republikanischen Freiheit gibt. Die Männer kommen in bloßen Armen, mit aufgestreiften Hemdärmeln ins Theater, legen sich der Länge nach auf die Bänke, stemmen die Füße an, wo es geht und bedienen sich überhaupt jeder möglichen Bequemlichkeit. Applaudiren und Herausrufen sind theils ganz unbekannte, theils höchst selten vorkommende Dinge; der Amerikaner ist theils zu bequem, theils zu stolz dazu, seinen Beifall laut zu erkennen zu geben. Wenn aber irgend eine Stelle im Stücke den Patriotismus aufregt, so entsteht gewöhnlich ein solcher Lärm, daß einige der folgenden Scenen unbeachtet vorübergehen, ehe sich die Aufwallung wieder gelegt hat. (R. B.)

Amēscua (Anton Mira, spr. Amesqua), geb. zu Cadix, Hofprediger unter Philipp III. und IV.; auch Lustspieldichter. (K.)

Ameublemēnt (fr., Techn.), ein Gegenstand, der mit wenigen Ausnahmen bei großen Hofbühnen in der Allgemeinheit des deutschen Theaters noch sehr vernachlässigt wird. Die althergebrachte Gewohnheit, die Meubels einer Zimmerdecoration so zu stellen, wie sie im gewöhnlicheu Leben nie stehen, zwei Tische auf den Seiten der Bühne einige Fuß von der Wand abgerückt, schlechte Pappenschränke in eleganten Zimmern, Mahagonistuhle in Gärten und Lauben, Sophas in der Mitte des Zimmers sind so widersinnige Dinge, daß sie auf der Bühne, dem treuen Spiegelbilde des Lebens, nicht vorkommen sollten. Die pariser Theater sind es, die hierin allen übrigen mit nachahmungswerthem Beispiele vorgehen. Ein Salon, ein Boudoir, ein Ballsaal in dem Théâtre du Gymnase, eine Decoration des Mittelalters in der großen Oper sind das Vollkommenste, was man bis jetzt in dieser Hinsicht kennt. Die Meubeln sind ganz in der Form und Güte, wie sie die Vorschrift bedingt und stehen an denselben Plätzen, wo sie in der Wirklichkeit stehen würden. Die richtige Stellung der Meubels unterstützt den Schausp. ungemein und es kommt nur darauf an, der langen Gewohnheit zu

entsagen. Allerdings liegt ein Hauptgrund für das jetzige Aufstellen der Tische in der Größe der Bühnen und in der Menge von Thüren, welche durch die Decoration bedingt werden. Daß eine Verbesserung hier möglich ist, beweisen eben die pariser Theater. Ein anderer Uebelstand ist die Form des Bühnen-A.s. Man sieht schlechte Tische und Stühle in reichen Zimmern und modernes Geräth in einem Rittersaale. Nicht jedem Theater ist es möglich, allen Anforderungen, welche das tägliche Aufführen der verschiedensten dram. Dichtungen bedingt, zu entsprechen, aber bei größeren Bühnen sollte die richtige Form des A.s mit der Genauigkeit in Decoration und Costüm Hand in Hand gehen und es gibt ja Hülfsmittel, welche dies erreichen lassen, ohne gerade übermäßige Kosten darauf zu verwenden. Es sind dies Ueberzüge, Drapperien, Decken, durch welche Mannigfaltigkeit erreicht werden kann. Unumgänglich nothwendig bei jeder Bühne von nur einiger Bedeutung sind folgende Garnituren. a) Bauerngeräth, Schemel, Tische aus gewöhnlichem Holz. b) Bürgerliches A., verschiedenfarbige Decken für die Tische. c) Elegante Polstergarnitur mit Sopha, Ottomanen oder Bergère, Stehspiegel, Büreau u. s. w. d) Mittelalterliche Garnitur. e) Römische und Griechische Tische und Sessel. f) Orientalische Kissen, Decken und Polster. Für alle Stücke, die im Mittelalter spielen, genügt im Allgemeinen Eine Form und durch Ueberzüge kann man eine beliebige Zahl verschiedener Garnituren erhalten. Daß die Tischdecken in Farbe und Verzierung mit den Stühlen correspondiren, versteht sich von selbst. Meubels auf der Decoration anzubringen, ist nicht rathsam; weil es oft vorkommt, daß das Bedürfniß der Scene vielleicht gerade ein Sopha vor den Ofen oder einen Schrank vor das gemalte Fenster stellt. Dagegen sind gemalte Pellen zum beliebigen Aufheften sehr nützlich und besonders auf den englischen Bühnen gebräuchlich. Durch diese läßt sich mit Leichtigkeit auch den schwierigsten Anforderungen genügen und die Decoration ist durch Veränderung nutzbarer. Ueber das Placiren und Fortschaffen der Meubels, s. Auftragen und Abtragen. (L. S.)

Amicōni (Antonio), wenig bekannter ital. Theatercomponist in der 2. Hälfte des vor. Jahrh. (3.)

Amĭctus (amiculum, von amicire: umwerfen, röm. Garder.), Ueberwurf oder Oberkleid der römischen Frauen, kürzer und enger als die Palla (s. d.), der es sonst in der Form ganz ähnlich war, und von dunkelfarbigen Zeugen ohne allen Schmuck gefertigt; es scheint mehr zum Schutze gegen Kälte und Wetter, als zum Putze bestimmt gewesen zu sein.

A. duplex, dasselbe Oberkleid von stärkeren, gröbern Stoffen. (B.)

Āmiens, Hauptstadt des Departem. Somme, mit 41,000 Einw., besitzt eines der besten der 32 stehenden Provinzialtheater Frankreichs.

Āmiot (Maria), s. Brue.

Āmmon (Dietrich Christian), Componist zu Ende vor. Jahrh. zu Hamburg; setzte die Operette: das Rosenmädchen. (3.)

Āmnion (Requisit), eine runde, von edlem Metalle gefertigte Opferschale, die bei den griech. Festen zum Auffangen des Blutes der Opferthiere gebraucht wurde. Bei einem griechischen Opferzuge sind 2 Jünglinge mit A. unerläßlich. (B.)

A möll (Mus.), von den 24 Tonarten unseres Systems die erste weiche; A. ist der Grundton dieser Tonart und da sie nur aus ursprünglichen Tönen, d. h. aus solchen, die weder erhöht, noch erniedrigt sind, besteht, so wird sie als das Muster der weichen Tonarten betrachtet. Der Charakter derselben ist Weichheit, Duldung und Schwermuth. (7.)

Āmor (Cupido, griech. Erōs, Cyprius, Cypripor, Himerus, Myth.), nach der ältesten Darstellung aus dem Chaos entstanden, oder auch von Himmel und Erde geboren; nach der neuern griechischen Fabel vom Jupiter mit der Diana oder Venus, nach Andern auch vom Mars mit der Venus erzeugt. Nach der erstern Ansicht gehört A. mehr der myth. Kosmogenie an und ist ein Dämon, der bei dem Werden der Dinge beschäftigt ist und die Elemente des Werdenden vereint. Nach der spätern ist er der schönste und freundlichste der Götter, der Gott der Liebe. Gewöhnlich wird A. als ein schalkhafter Knabe mit Pfeil und Bogen dargestellt, eine Binde um die Augen deutet die Blindheit der Liebe an. Doch findet man ihn auch als schönen Jüngling und läßt ihn als solchen den mächtigsten Göttern ihre Attribute rauben oder Löwen und Panther an einem Bande leiten, um anzudeuten, daß die Liebe Götter und Menschen besiegt. A. ist fast der einzige Gott, der seine Herrschaft nicht verloren hat und man könnte ihn heute wohl nicht unpassend den Gott des Lustspiels nennen; er schürzt und löst jeden Knoten und hundertmal hören wir ihn anrufen und bei ihm schwören, ehe von den andern Göttern auch nur Einer genannt wird. Von seinen sonstigen Benennungen hat sich nur der Name Cupido erhalten und wird zuweilen gebraucht. Ueber die zarte Mythe, die ihn mit Psyche vereint, s. Psyche. (R. B.)

Amor (Madame), Frau des wenig bekannten Schausp. A., kam sehr früh zum Theater. Als Mad. Naumann be-

trat sie 1775 das Theater zu Linz und heirathete hier ihren spätern Mann. Von da ging sie nach Presburg zur Mollischen Truppe und kam mit dieser 1776 nach Wien; später führte sie selbst eine Truppe, die sie aber bald wieder aufgab. Ihre tragischen und komischen Mütter blieben dem Publikum lange im Gedächtniß. (L.)

Amorētten (Myth.), kleine Liebesgötter, holde Knäblein, mit denen die ital. Poesie die griech. Mythe bevölkerte. Nach Ein. waren sie Brüder, nach And. Söhne des Amor mit verschiedenen Nymphen erzeugt. Die modernen Dichter lassen den geliebten Gegenstand, oder die Schönheit überhaupt, von A. umgaukeln, um die Liebenswürdigkeit anzudeuten. (R. B.)

Amorevōle (Mus.), so v. w. amabile und amoroso.

Ampechōne (Garder.), ein kleiner Mantel, oder ein Oberkleid der griech. Frauen, ungefähr der röm. Palla (s. d.) gleich. (B.)

Āmpel (Requisit.), 1) s. Ampulla; 2) so v. w. hängende Lampe zur Erleuchtung eines Ganges, eines Gewölbes u. dergl.

Amphibrăchys, Amphimăcer (Poetik), s. Versfuß.

Amphimăllus (Garder.), rauhes, wolliges Oberkleid der Griechen, zum Schutze gegen Kälte und Wetter; er hatte wie der **Amphimăschalus** zwei Aermel und bedeckte die Schultern; beides waren Bekleidnngsstücke der Freigeborenen, da die Sklaven ähnliche Kleider nur mit einem Aermel tragen durften. (B.)

Amphīon (Myth.), Sohn des Jupiter und der Antiope (s. d.). Mercur (s. d.) schenkte ihm eine Lyra, auf der A. so anmuthig zu spielen wußte, daß selbst die Steine nach dem Tacte sich bewegten und herbeitanzten, um sich zu der Mauer, welche um die Burg von Theben gebaut werden sollte, zusammenzufügen. A.s Leier spielt auch in den Dichtungen der Modernen eine berühmte Rolle. (K.)

Amphīphalus (Garder.), griech. Helm (s. d.), der ringsum mit Schildchen von Metall oder Knöpfen geziert, oder auch vom dem Helmbusche (s. d.) ganz umwallt war. (B.)

Āmphis, Lustspieldichter der neueren Komödie, von Athenäus vielfach angeführt. (W. G.)

Amphitheāter, 1) (Theatergesch.), bei den Römern ein für die Darstellung von Thierkämpfen und besonders von Gladiatorengefechten bestimmtes, halbmondförmiges Gebäude; den Griechen unbekannt. Anfangs war der große Circus dieser Ergötzlichkeit gewidmet, da aber der lange Bau desselben das Schauen weniger bequem machte und die innere Einrichtung die Zuschauer vor den losgelassenen Bestien nicht vollkommen sicher zu stellen schien, so ließ Cäsar für Hetzen

und Gladiatorenspiele, freilich nur von Holz, ein besonderes Theater errichten (44 v. Chr.), das, weil es von Sitzreihen ringsumschlossen und ohne Scene war, den Namen A. erhielt. Doch hörte der Circus dadurch nicht auf, ferner noch gleichen Bestimmungen zu dienen. Augustus hatte die Idee, ein steinernes A. aufzuführen; allein es kam nicht dazu und alle A., welche bis auf Titus in großer Zahl und manche von außerordentlichem Umfange, sowohl in Rom, wie in den übrigen Städten Italiens erbaut wurden, bestanden nur aus Holz. Zahlreiche Unglücksfälle waren die Folge davon: unter Tiberius stürzte das ungeheuere A. zu Fidenä, 5 Millien von Rom, zusammen und 20,000 (nach Tacitus 50,000) Menschen verloren dadurch nach Sueton das Leben. Andere A., z. B. das zu Placentia im Bürgerkriege zwischen Otho und Vitellius, wurden ein Raub der Flammen, und so viel Unglücksfälle bewogen den Kaiser Vespasian, ernstlich an die Errichtung eines steinernen A.s zu denken. An der nämlichen Stelle, welche Augustus dazu ausersehen hatte, legte er den Grund zu einem Werke, das sein Sohn Titus ausführte, das von den riesenmäßigen Dimensionen seiner Structur Colosseum (Coliseum) genannt wurde und einen Kostenaufwand verschlang, mit dem man eine ansehnliche Stadt hätte herstellen können. In den östlichen Provinzen, selbst in Athen, Korinth, Nikomedien, Antiochien u. Alexandrien finden wir keine A., in den westlichen machen zwar viele Städte, namentlich in Frankreich und Spanien, auf die Ehre Anspruch, steinerne A. besessen zu haben, allein meistens liegt hier eine Verwechselung mit Circus und Theater zum Grunde und selbst in Italien ist es nur von 2 Städten mit Bestimmtheit erwiesen, daß sie außer Rom massive A. besaßen, nämlich von Capua und Verona; letzteres unter Domitian oder Nerva oder spätestens in den ersten Jahren von Trajans Regierung, also am Ende des 1. oder im Anfange des 2. Jahrh. erbaut, eins der merkwürdigsten und am besten erhaltenen Denkmäler des Alterthums, das an Bau dem römischen Coliseum gleich, an Umfang aber ihm nachstehend, von jenen fernen Zeiten eines großartigen Luxus Zeugniß ablegt. Rom, obgleich mit 3 Theatern und außer dem großen Circus noch mit 7 andern versehen, besaß nur das Colosseum, das aber die ganze schaulustige Bevölkerung Roms fassen konnte. Es war von elliptischer oder länglich runder Gestalt, 564 Fuß lang, 467 breit und erhob sich, auf 80 Bogen ruhend, durch welche eben so viele Eingänge führten, zu einer Höhe von 140 Fuß. Die Außenseite war mit Marmor belegt und mit Statuen verziert, an der inneren liefen, mit zunehmender Erweiterung nach oben, 80 Sitzreihen ringsum, gleichfalls von Marmor mit Polstern und Purpur-

teppichen bedeckt und im Stande an 80,000 Zuschauer zu fassen. Wir sind geneigt, bei einer so ungeheueren Menschenmenge an Unordnung und Verwirrung zu denken, allein Eingänge, Corridore und Treppen waren mit solchem Bedacht angelegt, daß ohne Gedräng und Unbequemlichkeit Jeder an seinen Platz, Senator, Ritter, Plebejer, Städter und Bauer in seinen Rang gelangte. Die 80 Arkaden in dem untern Stockwerke bildeten die Zugänge in das Innere. Aus dem Bogen trat man in einen Hallengang, von wo Treppen zu einem zweiten, über demselben befindlichen führten, aus dem man auf die erste praecinctio oder Sitzreihe hinaustrat. An dem A. zu Rom erhoben sich 4 solcher Arkaden übereinander; ganz oben lief eine offene Gallerie ringsum. Die 3 untersten Stockwerke boten die 3 verschiedenen Säulenordnungen, die dorische, ionische und korinthische abwechselnd dar. Der 4. Stock hatte keine Arkaden. Die Architrave der Eingänge in der unteren Reihe waren mit Nummern zur Orientirung der verschiedenen Classen und Stände versehen. Die einzelnen Steinblöcke des Gebäudes, oft 5 Fuß hoch und 8—10 Fuß lang und durch Zapfen mit eingegossenem Blei verbunden, finden sich noch jetzt nummerirt, woraus hervorgeht, daß sie nach der genauesten architektonischen Berechnung eingefügt wurden. Die auf die Sitzreihen führenden Thüren hießen **Vomitorien.** Aus diesen trat man auf den Gang **praecinctio,** der die verschiedenen Stockwerke trennte und von wo aus man auf Treppen rechts oder links sich an seinen Platz begab. Die Fächer von Sitzen, welche auf diese Weise entstanden, hießen **cunei** (Keile), weil sie nach unten zu schmäler zusammenliefen. Die Sitzstufen waren 2 Fuß breit und hinten mit einer ½ Fuß hohen Anlehne versehen, auf die der höher Sitzende seine Füße stellte. Die Arena wurde von einer massiven Mauer eingeschlossen, welche die untersten Sitzreihen und das [illegible]ium trug, auf dem Senatoren und Kaiser saßen. [illegible]iere wurden aus den **caveis** unter den Sitzreihe[illegible]en; die Gladiatoren traten durch 4 Zugänge [illegible]f die Arena. Während des Spiels wurde [illegible], jede Unbequemlichkeit, die durch das W[illegible]ie Ausdünstung einer so ungeheue[illegible]ßig engen Raum zusammeng[illegible]hen konnte, von den Zuscha[illegible] Sonnenstrahlen wurden [illegible]tbar gestickte Teppiche ab[illegible]pannte. In der Mitte [illegible]ten Mauer des Gebäu[illegible]alten und über diese [illegible]m gespannt. Kühlung [illegible] Staubregen von [illegible]

und Wasser verbreitet, der mit Balsam und cilicischem Crocus (Safran) vermischt war und, durch Röhren in das Innere geleitet, entweder oben von den Sitzreihen herabspritzte oder von den Statuen, mit denen das A. verziert war, ausgeströmt wurde, der anderen Mittel nicht zu gedenken, durch welche aromatische Wohlgerüche im ganzen Hause verbreitet wurden. Der innere Raum, die Arena oder das Parterre, im gewöhnlichen Zustande mit feinem Sande bestreut, bot dem Auge des Zuschauers die mannigfachsten Metamorphosen dar, indem er bald einem Feengarten glich, bald eine thracische Wildniß darstellte, bald aus den unterirdischen Röhren eine Wassermasse hervorströmte, auf welcher von bewaffneten Barken Seegefechte (Naumachien) aufgeführt wurden. Doch ist dies in neuerer Zeit bestritten und behauptet worden, daß die brunnenartige Oeffnung in der Arena mit den unter den Sitzreihen durchlaufenden Kanälen zur Ableitung des Regenwassers dienten. Was jedoch vorzugsweise hier dargestellt wurde, waren Thierkämpfe und Gladiatorengefechte, die einer etwas näheren Betrachtung bedürfen, da die ersteren zu Rom allein mit so verschwenderischer Pracht aufgeführt und die letzteren von keinem Volke je wieder versucht sind. Der Kaiser will das Volk mit einer Hetzjagd unterhalten und auf seinen Befehl verwandelt sich die Arena in einen aus natürlichen Bäumen gebildeten Wald, die man mit den Wurzeln ausgegraben und hierher verpflanzt hat. Begierig strömt die Masse am Tage des Festes herbei und findet den Wald mit 1000 Straußen, 1000 Hirschen, eben so vielen Rehen, Gazellen und wilden Schweinen angefüllt, welche die verschwenderische Freigebigkeit des Fürsten ihm sämmtlich preis gibt. An dem folgenden Tage führen 100 Löwen, eben so viele Löwinnen, ein paar hundert Leoparden und Bären ein blutiges Thiergefecht auf, oder noch seltenere Thiere, aus entgegengesetzten Zonen herbeigeschafft, werden dem Volke zur Schau gestellt. So hatte der Kaiser Augustus 36 Krokodile aus Aegypten kommen lassen, Carinus Flußpferde aus dem Nil, und das Elennthier aus fernem Norden traf hier mit dem afrikanischen Zebra, mit der Giraffe, dem Rhinoceros, dem bengalischen Tiger, der wilden Hyäne und dem Elephanten zusammen. Von diesen verschiedenen Thiergattungen erhielt das Volk nicht etwa einzelne Stücke oder Paare zu sehen, sondern sie waren da in Trupps von 10, 20, 30, 40 und darüber, so daß wohl kein neuerer jardin des plantes dem Naturforscher eine solche Sammlung von Vierfüßern darzubieten vermöchte, wie sie das römische Schauspielhaus an einem Tage verschlang. Es fehlte hierbei auch an den bescheideneren Stiergefechten nicht, die das römische Reich überlebt haben und zu einer Nationalbelustigung in Spanien

geworden sind. An den Pfeilern im Circus standen zu diesem Behuf mit Heu ausgestopfte, roth angekleidete Menschenbilder, auf welche die Stiere gehetzt wurden. Am ältesten, berühmtesten und dem Volke am angenehmsten waren die Gladiatorenspiele, deren Ursprung in den Leichenspielen, wo Gefangene sich zur Ehre und Sühne eines Gestorbenen an dessen Grabe morden mußten, zu suchen ist, weßhalb sie auch hauptsächlich bei Leichenbegängnissen von den römischen Vornehmen gegeben wurden (munera, edere munus). Für ihre Darstellung wurde dann gewöhnlich ein hölzernes A. errichtet und nach der Erbauung des Colosseums war die Arena desselben das eigentliche Local für dieselben. Die Gladiatoren waren nach Kleidung, Waffen und Kampfart verschieden und erhöheten durch diese Mannigfaltigkeit das Vergnügen der Zuschauer, welche durch das blos paarweise und schulgerechte Fechten ermüdet worden wären. Es gab keine Fechtart, die hier nicht geübt, keine Stellung und Wendung, die hier nicht gezeigt worden wäre und für Geschicklichkeit und Behendigkeit in Führung der Waffen möchte es nie einen instructiveren Ort gegeben haben, als die Arena des A.s. Hier focht der schwer bewaffnete Secutor oder Verfolger mit dem Retiarius, der ihm das Netz überzuwerfen und mit dem Dreizack oder dem Dolche den Todesstoß zu versetzen suchte, oder der leichte Thracier (Thrax) mit dem Mirmillo, der durch sein gallisches Costüm und durch den Fisch auf seiner Pickelhaube kenntlich war. Hier fochten von Kopf bis zu Fuß in Stahl gekleidet (ihr Kampf war deßhalb äußerst hartnäckig und langdauernd), mit dem wehenden Busch über dem geschlossenen Helm und dem blitzenden Schilde von Silber die Samniter oder Hoplomachen, hier fochten nach Weise der Britannen oder ostasiatischen Völker Reisige (Essedarii) zu Wagen, Andabaten mit verbundenen Augen zu Pferde und selbst solche fehlten nicht, die ihre Geschicklichkeit darin zeigten, das sie 2 Degen in beiden Händen zu gleicher Zeit führten. Am beliebtesten war beim Volke der Kampf der Secutoren mit den Retiariern oder Mirmillonen und dieser war es auch, in welchem der Kaiser Commodus seine Geschicklichkeit zeigte, die darin bestand, daß er in voller Rüstung und mit guter Klinge Hunderte solcher Netzfechter abschlachtete, die ihm mit einem hölzernen Degen gegenübertreten mußten. Trajan ließ binnen 120 Tagen in Rom 10,000 Gladiatoren auftreten und das ganze Geräth war dabei aus Silber, Gold oder Bernstein, damals noch theuerer als Gold, das Innere mit kostbarer Mosaik der schönsten Steine auf das herrlichste verziert und Gold in solcher Menge verschwendet, daß selbst die Netze, welche gegen die wilden Thiere ausgespannt wurden, unter dem Kaiser Carinus aus Goldfäden

bestanden. Der Eifer für diese Spiele war eben so groß, wie der für die Rennspiele im Circus und die Arena kannte daher eben solche Parteiungen für und wider, eben solche Wetten wie die Rennbahn. Die Gladiatorenspiele gingen unter dem Einfluß des Christenthums ein und das A., seiner Verzierungen durch die Hand der Barbaren beraubt, blieb auch, in seiner nackten Größe und Majestät dastehend, noch bewunderungswürdig. Im J. 1332 n. Chr. finden wir es noch von dem römischen Adel zu einem Stiergefecht benutzt (denn die Sitte öffentlicher Spiele erlosch nie ganz in Rom, wie die Belustigungen auf dem Monte Testaceo und im Circus Agonalis beweisen), aber in dem nämlichen Jahrhundert begann auch der Vandalismus der römischen Vornehmen, dies Denkmal des Alterthums als einen Steinbruch anzusehen, aus welchem man fertiges Material zur Aufführung von Palästen entnehmen konnte; quod non fecerunt barbari fecere Barbarini ist ein Sprichwort, welches zeigt, was für Schaden jenes Wunderwerk der Baukunst durch die eitle Prunksucht adliger Emporkömmlinge in Rom erlitt, bis endlich Benedict XIV. einen Ort in den Schutz der Kirche nahm, in welchem zur Zeit der Christenverfolgungen, nach den heiligen Legenden, das Blut der Märtyrer in Strömen geflossen sein soll. 2) (Theaterbauk.), im neueren Theater ebenfalls hintereinander aufsteigende Sitzreihen, die von den niedrigen Volksclassen besucht werden; gewöhnlich befinden sie sich in dem abgeschlossenen Mittelraume der letzten Gallerie, die dieserhalb auch häufig A. genannt wird. In England gibt es auf diesem Platze Porter, Branntwein, Obst, Prügel, Matrosen, Freudenmädchen und Boxparthien im buntesten Gemisch; einzeln finden sich diese Dinge wohl auch in Deutschland auf dem A. (W. G. u. B.)

Amphitrīte (Myth.), Neptuns, des Wassergottes, Gemahlin. Ihre Attribute sind ein fliegender Schleier und der Dreizack. Oft thront sie auf einem Delphin, einem andern Seethiere oder einem Triton, zuweilen auch in einem von Meerungethümen oder Tritonen gezogenen Muschelwagen, meist an der Seite ihres Gemahls. (K.)

Amphōtis (Garder.), eine runde, eherne, mit Tuch besetzte Kappe, deren sich die Athleten zum Schutze der Ohren und des Kopfes überhaupt bedienten. (B.)

Ampūlla (Requisit), 1) eine dickbauchige, am Halse sich verengende und mit 2 Griffen versehene, römische Flasche von Thon, Glas, Leder oder edeln Metallen, in der Flüssigkeiten, besonders Oel zum Salben beim Bade aufbewahrt wurden; auch wurden sie häufig als Trinkgefäß benutzt. 2) In Rom war die A. zugleich das Symbol der Bettler und wurde von denselben an den Hüften getragen. In der kathol. Kirche ist

die A. noch heute zum Aufbewahren des heil. Oels sowohl, so wie als Wein- und Wassergefäß beim Meßopfer gebräuchlich. (B.)

Amsterdam (Theaterstat.), die größte und bedeutendste Stadt Hollands, mit 215,600 Einw. Der Zusammenfluß von Fremden, verbunden mit der großen Einwohnerzahl, sind glückliche Bedingungen für das Gedeihen des Theaters, welches indessen nie eine, diesen Verhältnissen angemessene Bedeutung und Festigkeit erlangt hat. A. hat drei Theater: a) das große königliche Theater (Stads Schowburg), das erste und bedeutendste von allen. Dasselbe wurde 1638 von der rhetorisch-ästhetischen Gesellschaft der Nederykers erbaut, jedoch nur in oft langen Zwischenräumen zu dram. Darstellungen benutzt; 1772 brannte es ab und 1774 erbaute man es neu, jedoch an einem andern Platze, am Leidse-port. Um dem augenblicklichen Bedürfnisse abzuhelfen, errichtete man dasselbe nur von Holz, beschloß jedoch in der nächsten Zeit ein anderes und haltbareres Gebäude aufzuführen, was indessen bis heute, nach 66 Jahren, noch nicht geschehen ist; doch ist das Gebäude geräumig, bequem und im Innern sogar prächtig und trefflich eingerichtet. Der Vorhang und das Proscenium, in welchem sich die vergitterten königl. Logen befinden, sind von Kamphuyzen schön gemalt; Decorationen, Maschinerie und Costüme sind ebenfalls schön und zweckmäßig. Als eine lobenswerthe Einrichtung verdient hervorgehoben zu werden, daß besondere Eingänge zu den Logen, zum Parterre und der Gallerie führen, wodurch bei einer eintretenden Feuersgefahr das übermäßige Gedränge vermieden wird, welches gewöhnlich großes Unglück herbeiführt. Gegenwärtig ist das Theater städtische Anstalt und eine Commission aus Kaufleuten und städtischen Beamten führt die Oberaufsicht, ein technischer Director aber die Verwaltung. Trauer-, Schau- und Lustspiele wechseln mit Opern und Balleten, das recitirende Drama hat jedoch das Uebergewicht über das musikalische; die Ballete sind sehr beliebt und werden mit eben so vieler Pracht ausgestattet, als mit Kunstfertigkeit und Accuratesse ausgeführt; P. A. Voitus van Hamme ist gegenwärtig Balletmeister. Eigentliche Spieltage sind Montag, Mittwoch und Sonnabend, doch bindet sich die Verwaltung nicht streng an dieselben und zu manchen Zeiten im Jahre wird fast täglich gespielt, im Sommer pflegt das Theater aber einige Monate geschlossen zu sein. 1838 feierte dieses Theater das 200jährige Jubiläum seiner Existenz durch Aufführung des Gysbrecht von Amstel von Jost van Vondel, desselben Stücks, womit es vor 200 Jahren eröffnet wurde. In diesem Theater werden fast nur holländische Vorstellungen gegeben. b) Das französische

Theater (tooneel), das kleinste, aber zierlichste, vorzugsweise von der guten Gesellschaft besuchte. Es liegt auf dem Amstelkay, ward um 1750 von einer Liebhabergesellschaft erbaut und erst im Anfange dieses Jahrh. wurde es ein öffentliches Theater. Es ist kein städtisches Institut, sondern Privatunternehmen; doch ist es, obschon der Unternehmer gewisse Bedingungen gegen das holländische Theater zu erfüllen hat, mehr von der Stadt begünstigt, als das deutsche. Wandernde Gesellschaften aus Frankreich pflegen hier zu spielen; doch sind dieselben meistens gut und werden besonders durch Gastspiele der pariser Künstler gehoben. Sie geben meist Vaudevilles u. Schauspiele, in der letzten Zeit jedoch auch Opern. Die Unternehmer haben gewöhnlich Ursache mit den Geschäften zufrieden zu sein. c) Das deutsche Theater (ebenfalls tooneel), liegt in der Amstelstraat und ist ein kleines, aber elegantes Gebäude; die Façade hat 3 Eingänge und ein Frontespiz, geziert mit Pyramiden von Trophäen und dram. Attributen. Geräumige Corridors führen in das freundliche und geschmackvolle Auditorium; die Bühne nur ist verhältnißmäßig klein und beschränkt, die Decorationen sind nicht reich, aber zweckmäßig eingerichtet. Dieses Theater wurde 1790 von einer Gesellschaft deutscher Kaufleute erbaut, blieb eine Zeit lang zum Gebrauche dieser bestimmt und ging, als der Reiz der Neuheit verschwunden war, in die Hände von Speculanten über, die indessen wenig Glück machten. Von Annius und Abt (s. d.), die am Ende des vor. Jahrh. daselbst untergingen, bis zu der neueren Zeit, in welcher Amelung und Andere dasselbe thaten, können wir die Reihe unglücklicher Directionen nicht aufzählen, sie wechselten fast in jedem Jahre. Dieser traurige Ausgang lag seltener an den Unternehmern, als an localen Verhältnissen; denn das deutsche Theater wurde von Anfang an nicht begünstigt und hat harte Bedingungen gegen das städtische sowohl, als das franz. Theater zu erfüllen, die bei der geringen Theilnahme des Publikums den Keim seines Verderbens enthalten. In der neuesten Zeit scheint jedoch das deutsche Theater unter der Direction des Prof. Ehlers eine solidere Existenz gewonnen zu haben, da die Entreprise desselben schon einige Jahre besteht und gedeiht. Die Gesellschaft gibt an 3—4 Tagen wöchentlich fast nur Opern; selten ein Lustspiel dazwischen, Schau- und Trauerspiele fast gar nicht. Früher benutzte auch eine ital. Operngesellschaft das deutsche Theater und gab abwechselnd mit der dortigen Gesellschaft ihre Vorstellungen; aber der pecuniaire Ertrag war so traurig, daß sich bald kein Unternehmer mehr fand. Außer diesen 3 Theatern hat A. noch einige, nicht unbedeutende Liebhabertheater, unter denen sich besonders das jüdische aus-

zeichnet, wo Darsteller und Zuschauer nur aus Juden bestehen. Für den Fremden ist dies eine höchst interessante und originell-komische Erscheinung, denn alle Darstellungen erscheinen ihm unwillkührlich als consequent durchgeführte Parodieen und wirken erschütternd auf die Lachmuskeln. Dann gibt es auch noch Volkstooneels, große Säle, in denen eine kleine Bühne aufgeschlagen ist und wo die Choristen der großen Theater und einige Anfänger zur Vorübung spielen. Die aufgeführten Stücke sind durchaus volksthümlich; die Schifffahrt, der Häringsfang und Seeschlachten liefern den Inhalt, der Seeheld Ruyter und der Matrose Jan sind stereotype Figuren dieser Stücke, auch Napoleon ist eine sehr beliebte, oft wiederkehrende Erscheinung. Das Publikum besteht meist aus Matrosen, die hier rauchend und trinkend der Kunst huldigen und ihrem derben Humor und trockenen Späßen freien Lauf lassen, nebenbei auch oft kleine Intermezzos mit Fäusten und Messern aufführen, die jedoch den Gang der Vorstellung wenig stören. Das Ganze bietet ein buntes, ächt nationales Bild dar, welches für den Fremden sehr anziehend ist. (R. B.)

Amulēt (Requisit), ein kleiner Körper, welchem man die Kraft zuschreibt, das Böse, besonders Zauberei u. dergl. von dem Tragenden fern zu halten. Bei den alten Völkern waren es geheimnißvolle Zeichen und Charaktere, die man auf Armbändern, Ringen, Kränzen u. dgl. anbrachte, oder durch Priesterhand weihen ließ; das Christenthum ersetzte diese Zeichen durch Reliquien, die in Kreuzen, Herzen, Ringen u. s. w. getragen wurden. Noch jetzt ist in Italien, Spanien, ja auch in Baiern, Oestreich und am Rhein der Gebrauch der A. nicht selten und besonders in den erstern Ländern werden sie in den mannigfaltigsten Formen am Halse getragen. (B.)

Anabāthra (griech. Theatergesch.), der Stufengang oder die Treppe im griechischen Theater.

Anabolādion (Garder.), so v. w. Ampechone.

Anachronīsmus (v. griech.), ein mit Bewußtsein oder unbewußt begangener Zeitrechnungsfehler, vermöge dessen eine Begebenheit früher oder später, als sie geschah, angesetzt wird. Anachronistisch ist es z. B. wenn Shakspeare den Hamlet, der eine halb mythische Person ist und nach Ein. noch vor Christus gelebt haben soll, in Wittenberg studiren, und am Schlusse des Stückes eine Artilleriesalve geben läßt. (K.)

Anagrāmm (v. griech., Poet.), entweder die rückwärts versuchte Lesung (Palindrom) oder die willkührliche Versetzung (Logogryph) eines Wortes oder Redesatzes, wodurch ein anderer Sinn entsteht; z. B. Leben, rück-

wärts Nebel; oder versetzt: Napoleon, ὁπαν λεων (ganz Löwe). Das A. ist besonders für Räthsel geeignet. (K.)

Analogīē (griech.), wenn zwei Dinge mit einander in bekannten Eigenschaften übereinstimmen, so sind sie sich analog. Daher A., jene Uebereinstimmung. (K.)

Anālysis (griech.), Auflösung oder Zerlegung irgend einer Sache oder eines Begriffs in die einzelnen Theile und Merkmale. Der Gegensatz davon ist die Synthesis. (K.)

Anapäst (griech.; Poet.), s. Versfuß.

Anāpale (griech.; Tanzk.), ein Tanz, wo alle 5 Arten des Kampfes, das sogenannte **Pentathlon** durch Sprünge und mimische Geberdung dargestellt wurden. Er gehörte demnach zu den kriegerischen Tänzen, und Athenäus, der seiner erwähnt, bringt ihn mit der **Pyrrhiche** und dem Tanze nackter Knaben in Sparta in Verbindung. (W. G.)

Anatōle, 1) erster Tänzer der großen Oper in Paris. Im Jahre 1816 tanzte er mit seiner Gattin, ebenfalls erste Tänzerin, in Berlin und 1818 in Aachen während des Congresses mit großem Beifall. 2) Diese A., geb. Gosselin, zeichnete sich vorzüglich im edlen und serieusen Tanz aus, wobei ihr eine schöne Figur sehr zu Statten kam. Beide leben noch als Pensionaire der großen Oper zu Paris. (H..t.)

Anaxāgoras, s. Agatharchus.

Anaxandrīdes, Lustspieldichter aus Camirus auf Rhodus, Zeitgenosse von Plato und Philipp von Macedonien, der mittleren Komödie angehörend; pflegte seine Stücke zu verbrennen oder sonst zu vernichten, so oft sie nicht gefallen hatten. Er soll deren 65 verfaßt haben; von 30 sind noch die Titel erhalten. Nach Suidas brachte er zuerst Liebschaften und Verführungen von Jungfrauen auf die Bühne, was nachher in die neuere Komödie überging. Einst erschien er zu Pferde an der Spitze des Chors auf der Bühne. (W. G.)

Anāxilas, griechischer Lustspieldichter bei Athenäus.

Anaxīppus, griechischer Lustspieldichter bei Athenäus.

Anbohren (Maschinenw.), s. Befestigung der Versetzstücke.

Anciennetē, Anciennetāt (franz.), das Dienst-, Amts- oder Rangalter, Vorrang an Jahren.

Anclābria (Requisit), im Allgemeinen die ehernen Opfergefäße der Römer. (B.)

Ancōra (ital.; Mus.), so v. w. Da capo.

Ancourt, 1) (Florian Cartou d'), französischer Schausp., geb. zu Versailles 1661, ging im 19. Jahre zum Theater, der Liebling des Publikums und Ludwigs XIV. Er schrieb auch einige Lustspiele und eine geistliche Tragödie. Er starb 1725 zu Paris. Seine Theaterarbeiten erschienen 1742 zu Paris in 8 Bden. 2) (Therese, geb. Lenoir),

franz. Schausp., Gattin des Vorigen, berühmt durch ihre Schönheit, sie spielte bis zum 60. Jahre Liebhaberinnen und jugendliche Rollen. Sie starb um 1735 zu Paris. (B)

Andacht (Alleg.), wird dargestellt durch eine stehende weibliche Figur mit aufgerichtetem Blicke (in idealer Kleidung); auch wohl in dieser Stellung mit einem nach dem Himmel erhobenen Arm, während der andere irgend ein heiliges Geräth, ein Rauchfaß oder dergl. trägt.

Andānte (ital.; Mus.), gleichmäßig, langsam fortschreitend, der 3. Hauptgrad der musikalischen Bewegung; wie beim Allegro wird die Bewegung durch Adjectiva näher bestimmt und man findet A. grave, A. maestoso u. s. w. Der Charakter des A ist Mäßigung, Ruhe, Zufriedenheit und Feierlichkeit. In den Symphonien wird der 2. Hauptsatz, der unmittelbar nach dem Allegro folgt, A. genannt.

Andantīno, ein kleines Andante. (7.)

Ānderson (H. C.), geb. 1805 zu Odensee auf Fünen, begab sich ungeachtet bitterer Armuth und fast gänzlich mangelnder Schulbildung, als vierzehnjähriger Knabe, nur von seinem Drange zum Theater getrieben und ohne zu wissen, ob er als Sänger, Schausp. oder Dichter wirken solle, mit wenigen Thalern nach Kopenhagen. Später widmete er sich schriftstellerischen Arbeiten, verfaßte Romane und Bühnestücke und gehört jetzt zu den Zierden der dänischen Literatur. Außer mehreren werthvollen Gedichtsammlungen und Romanen dichtete er das heroische Vaudeville: die Liebe auf dem Nicolaithurm, welches zum Repertoir des königl. Theaters in Kopenhagen gehört und seinen Namen populär machte; ferner das dram. Gedicht: Agnete und der Wassermann, und das zweiactige Vaudeville: Trennung und Wiedersehen. Auch ist A. Verfasser mehrerer Operntexte, welche von dänischen Componisten (z. B. Weyse) in Musik gesetzt und in Kopenhagen aufgeführt worden sind. Notizen aus seinem Leben in der deutschen Uebersetzung von A.s Roman: nur ein Geiger. (H. M.)

Andrē, 1) (Charles), geb. 1722 zu Langres, Perrückenmacher, schrieb jedoch auf eine scherzhafte Aufforderung ein Trauerspiel: Tremblement de terre de Lisbonne, Par. 1756, welches ein achtenswerthes Dichtertalent zeigte. 2) (Joh.), geb. 1741 zu Offenbach, von seinem Vater für die Handlung bestimmt. Einer seiner Schulkameraden, der in Frankfurt Unterricht in der Musik erhielt, erweckte zuerst die Neigung für diese Kunst in ihm und der dürftigste Unterricht nährte und stärkte dieselbe, bis nach dem Tode des Vaters seine Mutter nach Mannheim zog und sich ihm Gelegenheit bot, Opern und Concerte zu hören und seine Wißbegierde zu befriedigen. Im 20. Jahre wagte sich A. an die Composition und schrieb zuerst Kleinigkeiten, dann aber eine Operette: der

Bayerische
Staatsbibliothek
München

d.) vorgezogen worden waren. Die Nereiden klagten dem Neptun, als Gott des Meeres, ihr Leid und Neptun schickte nun ein verwüstendes Ungeheuer nach Aethiopien. Das Orakel um Rath gefragt, ertheilte die Antwort: A. müsse dem Ungeheuer als Opfer preisgegeben werden. Perseus (s. d.) aber tödtete das Ungeheuer, befreite A. und erhielt ihre Hand. (K.)

Andronīcus (Titus Livius), kam als Sklave nach Rom, ward von seinem Herrn Titus Livius Salinator als Lehrer bei seinen Kindern angestellt und nahm später freigelassen obigen Vornamen an. Er übersetzte die classischen Meisterwerke der griechischen Literatur ins Lateinische und bearbeitete namentlich griechische Dramen für die röm. Bühne. 240 v. Chr. wurde ein solches bei Gelegenheit der Spiele aufgeführt, welche Livius Salinator für seinen Sieg bei Sena der Juventus gelobt hatte. Seine Schriften wurden in den Schulen eingeführt, zu Cicero's Zeit jedoch nicht mehr lesenswerth gefunden wegen der rauhen u. veralteten Sprache. Doch scheinen seine Stücke auf der Bühne in der Zeit des Horaz noch immer sehr beliebt gewesen zu sein. (W. G.)

Anekdōten (v. gr.; wörtl. nicht ausgegeben), kleine, verbürgte und unverbürgte Staats-, Stadt- u. Hofgeschichten, witzige und satyrische Einfälle, überraschende und seltsame Zufälle, naive Antworten u. s. w. In der jüngsten Zeit sah man auf unsern Bühnen viele dramatasirte A. (z. B. der Platzregen als Eheprocurator von Raupach), die auf Kunstwerth keinen Anspruch machen und nur als Novitäten und Füllstücke ein beschränktes Verdienst haben können. (M.)

Anēlli (Angelo), ital. Componist der neuern Zeit, vorzüglich für komische Opern; einige derselben wurden zwar auf deutsch-italienischen Theatern aufgeführt, fanden aber wenig Beifall. (3.)

Anfänger, s. Kunstjünger.

Ānfang der Vorstellūngen (Technik), variirt von 5 bis 8 Uhr Abends. Die Sommertheater beginnen oft noch früher, die große Oper in London später. 6 und 7 Uhr ist in Deutschland die allgemein geltende Anfangszeit. Für die richtige Zeitdauer von 3 Stunden, welche die geltende ist, scheint 6 Uhr, für die Beendigung der Geschäfte des Tages 7 die beste Zeit zum A. d. V. zu sein. In Frankreich und England wirkt die immer später werdende Stunde des Diners unvortheilhaft auf das Theater ein. Eine Stunde vor A. d. V. d. V. pflegt das Haus dem Publikum geöffnet zu werden. Die Schausp. sind verpflichtet, spätestens ½ Stunde vor A. sich im Theater zu befinden, gleichviel ob sie Anfangs oder erst im letzten Stück oder Acte zu thun haben. Gebräuchlich ist es sowohl ¼ Stunde vor A. d. V., als kurz vor dem An-

fang der Ouverture eine Glocke zu läuten, die in allen Ankleidelocalen zu hören ist. Nur wenn sämmtliche Personen der ersten Scenen angekleidet und bereit sind, ist das Zeichen zum Anfang der Ouverture zu gegeben. Vor dem muthmaßlichen Ende derselben veranlaßt der Inspicient alle Personen die Bühne zu verlassen, so daß nur die in der ersten Scene Beschäftigten anwesend sind. Als Zeichen zum A. d. V. ist in Deutschland die Glocke üblich, in Frankreich 3 Schläge mit dem Hammer auf den Fußboden und in Spanien ein gellendes Pfeifen. In einigen Theatern werden mit dem A. d. V. die Thüren zu dem Zuschauerraum verschlossen, so daß die Späterkommenden das Ende des ersten Actes abwarten müssen, wodurch das Verstehen der Expositionsscenen sehr begünstigt wird. Es ist dies eine empfehlenswerthe und auf das Ganze vortheilhaft wirkende Sitte, nur muß ein geeigneter Raum zum einstweiligen Aufenthalt für die Spätkommenden vorhanden sein. (L. S.)

Anfŏssi (Pasquala), geb. 1729 zu Neapel, ital. Operncomponist; seine außerordentliche Fruchtbarkeit sowohl, als die glänzende Aufnahme seiner Arbeiten, reihen ihn den Ersten an. Man rühmt an seinen Werken Ideenreichthum, Geschmack und Anmuth, Kraft und Reichthum der Instrumentation und besonders tüchtige Ausführung komischer Situationen. Venedig, Rom, Paris und London waren Schauplätze seines Wirkens und seiner Triumphe; auch in Deutschland waren wenigstens 12 seiner Opern, deren er über 30 geschrieben hat, bekannt und beliebt. Er starb 1795 zu Rom. (3.)

Anführer, s. Comparserie.

Angelĕtta, berühmte ital. Sängerin, geb. um 1700 zu Venedig, erhielt dort im Conservatorium della Pietà ihre musikal. Bildung; 1726 heirathete sie einen reichen Bankier und zog sich von der Oeffentlichkeit zurück. Aber ihr Haus blieb ein Asyl für Kunst und Künstler, sie selbst arbeitete fortwährend an ihrer Vervollkommnung und entzückte durch ihr schönes Talent sehr oft ihre Umgebung. Sie starb um 1760. (3.)

Āngelus (Requisit), eine Fahne der kathol. Kirche, auf welcher der Erzengel Michael im Kampfe mit dem Drachen abgebildet ist. (B.)

Āngely (Louis), geb. zu Berlin bei der franz. Colonie am Ende des vor. Jahrh.; Neigung führte ihn sehr jung schon zum Theater und er wirkte als Schausp. eine geraume Zeit in den russisch-deutschen Städten mit wechselndem Erfolge, auch war er kurze Zeit Mitglied des deutschen Theaters zu Petersburg. Bei der Gründung des königstädter Theaters kam er von dort nach Berlin zurück, wurde Mit-

glied und Regisseur dieser Bühne, was er bis 1830 blieb, dann zog er sich gänzlich vom Theater zurück, kaufte einen Gasthof und widmete die Stunden der Muße schriftstellerischen Arbeiten. Des Wirthes Freundlichkeit und immer heitere Laune zog seinem Gasthofe zahlreiche Gäste, der gesunkene Zeitgeschmack und der Mangel an guten dram. Productionen seinen Stücken viele Zuschauer zu. A. starb 1836 nach kurzem Krankenlager. Als Schausp. war A. unbedeutend, als Regisseur hat er manches Gute geleistet und war von seinen Collegen geachtet und geliebt. Als Schriftsteller konnte er nur in einer Epoche Wichtigkeit erlangen, in der das Theater tief und tiefer dem Verfalle entgegen sinkt. A. wollte in Berlin ein Volkstheater gründen und verfolgte dieses Ziel in allen seinen Arbeiten; aber der Versuch mußte mißlingen, da er den Beifall der Gallerie für den Ausspruch des Volkes nahm; er haschte daher mehr und mehr nach solchen Situationen, die ihm diesen Beifall sicherten, entfremdete sich aber dadurch die Bessern. A. hat viel Freude erlebt an seinen Arbeiten, durch deren schnelle Verbreitung und allgemein beifällige Aufnahme und manche schwankende Direction wurde durch dieselben vom Untergange gerettet; aber der Jubel des Haufens mußte ihn auch entschädigen für die verdammende Stimme der Kritik. In der Wahl und in der Bearbeitung seiner Stücke zeigte er sprachliche Gewandtheit und praktische Bühnenkenntniß; auch ist die Wiedereinführung des Vaudevilles theilweise sein Werk. A.s Arbeiten sind in Theateralmanachs und sonst zerstreut; nur seine Liederspiele erschienen gesammelt in 3 Bänden. (R. B.)

Angiolīni (Gasparo), Balletmeister in Mailand, Petersburg und Rom um 1760, war besonders in Italien sehr beliebt. Er erfand und arrangirte nicht allein seine Ballete, sondern lieferte auch selbst die nicht werthlose Musik dazu. Seine an Noverre gerichteten Briefe über die Pantomime machen ihn zu einem achtungswerthen Schriftsteller im Fache der Choregraphie. (B.)

Anglāīse (Tanzk.), englischer Charaktertanz, nicht wie er in England wirklich getanzt wird, sondern wie Tänzer den englischen Charakter darzustellen versuchen; sie tanzen mit einem Stöckchen oder einer Reitgerte in der Hand, welche sie in den verschiedensten Richtungen drehen und verschlingen. Die Tanzschritte werden durch harte, oft mit Eisen beschlagene Sohlen markirt und mit Hacke und Spitze der Tact ($\frac{2}{4}$) angedeutet. Sie bestehen aus nur kleinen, sehr zusammengesetzten und rasch aufeinanderfolgenden Pas. Gegenwärtig selten. (H...t.)

Ānglé (H. C. M. l'A.), Lehrer am Conservatorium zu Neapel, dann um 1790 am Conservatoire zu Paris; ital.

Componist, mehr berühmt wegen seiner theoretischen Kenntnisse, als dem Werthe seiner Productionen. Seine einzige Oper: Corisandre, fand nur spärlichen Beifall und wurde blos in Paris aufgeführt. (3.)

Angst (Techn.), der gefährlichste Feind für die Entwickelung des jungen Künstlers und der kräftigste Sporn für den Eifer und die Regsamkeit des älteren. Bei jedem Erscheinen des Schausp. vor dem Publikum empfindet er das, was die Theatersprache Lampenfieber nennt, natürlich je nach der Individualität, der zu lösenden Aufgabe, oder den Umständen in höherem oder geringerem Grade. Wie fast jede Leidenschaft auf Selbstgefühl oder Eitelkeit zurückführt, so besonders diese oft unerklärliche, keinen Vernunftgründen weichende und fast immer unbesiegliche A. Bei einigen, besonders Frauen, ist sie so heftig, daß sie lähmend wirkt und der ganzen Leistung einen Anflug von Befangenheit und Schüchternheit gibt. Eine allgemeine Erfahrung ist es, daß diese A. bei jungen Leuten nicht so heftig ist, als bei älteren, natürlich mit Ausnahme des ersten Auftretens; dies erklärt sich leicht aus der Zuversichtlichkeit und der rüstigeren Kraft der Jugend. Je länger man Schausp. ist, je gerechtfertigter erscheint die A. besonders bei einer neuen Rolle. Der Kunstjünger hat bei jeder neuen Rolle nur zu gewinnen und wagt selten schon erworbenen Ruhm; der erfahrene Künstler setzt mit jeder neuen Rolle das Erreichte auf das Spiel. Vergeblich bemüht man sich durch ermunternden Zuspruch, Gespräch, Vertrauen auf die erprobte Gunst des Publikums die A. zu bannen. Ja es ist nicht einmal rathsam, dies zu thun da die A. zugleich spannend auf die geistige Thätigkeit wirkt und es ohne dieselbe vielleicht unmöglich sein würde, sich mit dem Glockenschlage für eine Kunstleistung zu begeistern; in dieser Beziehung scheint sie eben so nothwendig, als wohlthätig. Bei Wiederholungen nimmt die A. ab und pflegt wohl auch da, wo man seiner Sache gewiß geworden, ganz aufzuhören. Im höchsten Grade findet sie sich bei jedem ersten Erscheinen vor einem fremden Publikum. (L. S.)

Anguillāra (Giov. Andr. dell'), geb. 1517 zu Sutri im Florentinischen; wurde durch seine freie metrische Uebertragung von Ovids Metamorphosen berühmt, schrieb ein Trauerspiel: Oedipus, welches auf einem, von Palladio eigens dazu erbauten Theater in Vicenza aufgeführt wurde, jedoch keinen Erfolg hatte. A. st. in sehr dürftigen Umständen. (M.)

Angūstus clāvus (Garder.), der schmale Purpurstreif auf der Tunica der röm. Ritter; er durfte nur von diesen und unter den Kaisern von den Kriegstribunen getragen werden, die aus den Rittern gewählt wurden. (B.)

Aniāli, Erfinder und Erbauer eines Theaters, das im

Aeußern und Innern ganz von Blech ist; er lebt in Amerika und soll ein solches Theater in Boston erbaut haben, welches sich als ganz praktisch bewährte. Wenn die Sache sich wirklich so verhält, so dürfte das Beispiel Bostons Nachahmung finden und verdienen, da nicht allein das Ganze weit billiger herzustellen ist, als unsere Theater, sondern auch die nie zu beseitigende Feuersgefahr wegfällt und die Coulissen, Decorationen rc. von Blech weit schöner, dauerhafter und zweckmäßiger sein sollen, als die unsrigen. (R. B.)

Aniel, Eleve der großen Oper zu Paris, später erster Tänzer in Bordeaux und Marseille, jetzt Balletmeister beim Hofoperntheater zu Wien. (H...t.)

Animāto (ital.; Mus.), lebhaft, frisch, heiter, so v. w. Allegro, etwas gesteigert **animōso**. (7.)

Animōs, Animosität (lat.; Worterkl.), häufig gebraucht in Bezug auf erbitterte Schriften, Kritiken u. s. w., welche von leidenschaftlicher Aufwallung dictirt und die Folge erlittener Kränkung und Aufreizung sind. (M.)

Animōso (ital.; Mus.), so v. w. Animato.

Anker, 1) (Alleg.), das Sinnbild der Standhaftigkeit und das Attribut der Hoffnung (s. d.). 2) Bezeichnender Schmuck am Hute der Seeleute.

Ankündigung, s. Annonce.

Anlāge (Aesthet.). Im Gegensatze zur Ausführung (s. d.) den ersten Entwurf eines Werkes. Wer eine vollkommene A. machen will, muß im Stande sein, im Geiste ein in sich abgeschlossenes Ganze zu umfassen. Die A. eines Dramas kann ganz vortrefflich sein, während die Ausführung schlecht ist; die A. ist nur das Gerüst zu einem Kunstwerk, welches nun mit der schönen Form bekleidet werden soll. Eben so kann ein einzelner Charakter in einem Drama den Hauptmotiven nach gut angelegt sein, während die Ausführung desselben der A. nicht entspricht; denn die A. gibt nur die ersten und einfachsten Grundzüge; wo man diese in der Ausführung verliert, da entsteht ein Bruch, ein Widerspruch, welcher die A. stört oder aufhebt. Die Anordnung eines Werkes, z. B. eines Dramas, bezieht sich mehr auf das in Verbindung Setzen der verschiedenen Theile während der Ausführung und auf die Geschicklichkeit in der Benutzung und Vertheilung des Materials, des mehr Aeußerlichen. Man kann wohl von einer glücklichen Scenenanordnung sprechen, aber nicht von der glücklichen Anordnung eines Charakters, wohl von der glücklichen A. eines Charakters, aber nicht von einer glücklichen A. der Scene. In psychologischer Hinsicht bezeichnet A. die Geschicklichkeit und Fähigkeit zu einer Kunst, einen geringeren Grad von Talent. A. ist nur der bloße Ansatz von Talent, nichts für die zukünftige Bedeutsamkeit

eines Künstlers Entscheidendes und bringt, wo sie nicht durch die fleißigsten Studien gehoben und gefördert wird, selten über die bloße Mittelmäßigkeit hinaus. (H. M.)

Anmelderöllen (Techn.). Alle Rollen, welche Briefe bringen, Besuchende anmelden, die Thüren öffnen u. s. w. Sie haben keinen Einfluß auf den Gang der Handlung und eine Rolle, die zwar anzumelden hat, aber durch Charakteristik Interesse erweckt, hört auf, eine A. zu sein. Zu A. verwendet man entweder Anfänger oder ältere Schausp., die schon mit dem Streben, eine größere Bedeutung zu erreichen, abgeschlossen haben. Erstere hat man oft zu zügeln, daß sie nicht mehr thun, als die Rolle erlaubt; bei Letzteren hat man darauf zu achten, daß Ueberdruß und Gleichgültigkeit nicht in Nachlässigkeit ausarte. So lobenswerth bei jungen Schausp. die Sorgfalt ist, welche sie auf ihre äußere Erscheinung in einer A. verwenden, so muß sie doch in genauem Verhältniß zu der Stellung stehen, welche die Rolle zu den übrigen Personen des Stückes bedingt. Der Rang, der Reichthum, die Lebensart Desjenigen, in dessen Diensten der Anmeldende steht, muß bei der Wahl der Kleidung beachtet werden, die höchste Sauberkeit aber strenge Regel sein. Erscheint der Anmeldende auch nur kurze Zeit vor dem Publikum, so wird seine Erscheinung doch vollständig bemerkt und beurtheilt; sie wirkt entweder ergänzend auf die Bedeutung der Scene oder störend auf das Bild, welches der Zuschauer empfangen soll. Häufig findet man folgende Fehler bei A.: a) der Meldende macht beim Eintreten eine Verbeugung; dies darf nur in Hofscenen, oder gegen Diejenigen stattfinden, in deren Dienst er nicht steht, denn der Diener des Hauses verbeugt sich nicht beim jedesmaligen Erscheinen vor seinem Herrn. Eben so wenig geschehe dies beim Abgehen. b) Er reißt beide Flügelthüren auf und tritt mit derselben Haltung ein, als der Gemeldete. Auch dies ist unpassend. Bescheiden und leise trete der Bediente ein, wenn es die Rolle nicht anders vorschreibt, und öffnet er dem Eintretenden beide Flügelthüren, so muß dies schon die Bedeutung der auftretenden Person andeuten. c) Er tritt zu nahe an seinen Herrn heran oder bleibt zu entfernt an der Thüre stehen. Beides kann nothwendig oder beides falsch sein. Meldet er eine Person, die nicht erst der Erlaubniß bedarf, um einzutreten, so geschehe es zunächst der Thür, muß er erst anfragen, ob der Besuch angenommen wird, so nähert er sich seinem Herrn. d) Er spricht nicht im richtigen Tone. Ein Schausp. muß vor allen Dingen aus dem Verhältniß des Auftretenden zu derjenigen Person, welcher die Meldung gemacht wird, den Ton entnehmen. Anders wird ein Gläubiger seinem Schuldner, anders der zudringliche Schwätzer und anders ein lange

erwarteter Verwandter gemeldet. Der mit einer A. beauftragte Schausp. muß daher, wenn er das Buch nicht zum Durchlesen erhalten kann, wenigstens der Leseprobe ganz beiwohnen, um einen Ueberblick des Ganzen zu erhalten, nach welchem er Kleidung, Ton und Haltung wählt. Häufig hat der Meldende auch Stühle zu setzen, einen Tisch zu serviren, größere Requisitenstücke zu tragen u. s. w. Es genügt keineswegs, dies auf der Probe nur anzudeuten und sich darauf zu verlassen, daß man das oft Geschehene auch leicht nachahmen kann. Im Gegentheil bestehe man darauf, daß mit allen Requisiten probirt werde; denn das Publikum rügt die vorfallenden Fehler um so strenger, als der Schausp., welcher in A. zu erscheinen pflegt, keine Gelegenheit hat, sich in andern Leistungen seine Gunst zu erwerben und dadurch auch nicht auf Nachsicht rechnen kann. (L. S.)

Anmerkungen (Techn.), s. Bemerkungen.

Anmūthig (Aesthet.). Das deutsche Wort a. ist in einer fremden Sprache nicht leicht erschöpfend wiederzugeben. Was a. ist, muthet an, d. h. spricht zugleich zum Gemüthe, nicht blos zu den Sinnen, wogegen das, was uns angenehm ist, zu den Sinnen spricht. Es ist ein feiner, geistiger Bezug in dem Worte, der sich mehr fühlen, als erklären läßt. **Anmuth** regt geistig stärker an, als das Angenehme, sie dringt durch das Gemüth zu den Sinnen vor; das Reizende ist dagegen von stärkerer, sinnlicher Kraft und tritt stürmischer anregend auf, als die Anmuth, die uns mehr in eine sanfte, gemüthvolle Bewegung setzt. Anmuth ist mehr eine weibliche Eigenschaft und weist das Starke, Imponirende und Erhabene von sich; sie muß natürlich, naiv, frisch und heiter sein. Coquetterie hebt die Anmuth auf und Anmuth erkünsteln wollen, heißt sie vernichten. Hierauf haben unsere jungen Schauspielerinnen, welche mit der Coquetterie häufig ihre natürliche Anmuth verstärken oder, wenn sie ihnen fehlt, ersetzen wollen, besonders zu achten. In Frauenfiguren, denen der Stempel der Anmuth aufgedrückt ist, zeichnet sich besonders Shakspeare aus; auch Göthe's Gretchen und Klärchen und Kleists Käthchen sind Muster- und Meisterbilder der Anmuth. Die Coquetterie, welche die Frauenfiguren in den französischen Dramen zu charakterisiren pflegt, ist meist nur reizend und zu kunstvoll, um natürlich a. zu sein. Allegorisch wird die Anmuth durch die Grazien (s. d.) dargestellt. (H. M.)

Anna Amalia, Tochter des Herzogs Karl von Braunschweig, geb. 1739, vermählte sich sehr jung mit dem Herzog Ernst August Constantin von Sachsen-Weimar, den sie schon 1758 durch den Tod verlor, führte nun bis 1775 die Vormundschaft ihres Sohnes, des Herzogs Karl August, auf das

trefflichste. Sie war die freundlichste Beschützerin und Protectorin des deutschen Theaters, denn durch ihre Kunstliebe und thätige Unterstützung erhob sich das Theater zu Weimar zu jener Höhe, die dasselbe zum kräftigsten Stützpunkt deutscher Schauspielkunst machte. Sie war dabei die gründlichste Kennerin der Musik und lieferte selbst dem Theater manche anmuthige Composition, so die Operette: Erwin und Elmire. Sie starb zu früh für die Kunst im J. 1807. (3.)

Annālen (a. d. Lat.), so v. w. Jahrbücher. Ein in jüngster Zeit entstandenes, für die Bühne und das Drama nicht unwichtiges Unternehmen trägt den Titel Jahrbücher. Es sind E. Willkomms (s. d.) Jahrbücher für Drama, Dramaturgie und Theater, welche heftweise in Leipzig herauskommen. (M.)

Annen-Orden, gestiftet 1735 vom Herzog Karl Friedrich von Holstein-Gottorp, 1796 vom Kaiser Paul I. für Rußland adoptirt und seitdem viel verbreitet; er hat 4 Klassen. Zeichen: ein viereckiges, goldenes, roth emaillirtes Kreuz. Dasselbe ist an den Flügeln mit goldenem Laubwerk geziert, auf der einen Seite das Bild, auf der andern der gekrönte Namenszug der heil. Anna. Die 1. Klasse trägt den A. an einem hellrothen, gelb eingefaßten Bande über die linke Schulter und einen silbernen Stern auf der rechten Brust, in dessen Mitte ein rothes Kreuz mit den Worten: Amantibus pietatem justitiam fidem. Die 2. Klasse trägt es an einem gleichen, aber schmälern Bande um den Hals, die 3. im Knopfloch und die 4. auf dem Stichblatte des Degens; diese letzte Klasse wird fast nur an Militärs verliehen. (B.)

Annōnce (a. d. Franz.; Technik), 1) A. auf dem Theaterzettel, Alles was außer der Tagesvorstellung und deren Personal dem Publikum auf dem Theaterzettel angezeigt wird, Preise der Plätze, Zeit des Anfangs, Repertoir des nächsten Tags, Ursachen vorfallender Abänderungen, Haltung oder Aufhebung des freien Eintritts, so wie Alles, was zur Benachrichtigung des Publikums wünschenswerth ist. Einige Theaterzettel geben auch Krankheitsbülletins ihrer Mitglieder, wie auch Anzeigen vom Verkaufe von Musikalien, Büchern u. dgl. m. 2) A. im Ballet (Entrée), der durch das Corps de Ballet ausgeführte Anfang eines Solotanzes. Das ältere franz. Ballet begnügte sich mit einigen, von den Figuranten ausgeführten Tanzschritten und endigte die A. mit einer Bewegung nach der Seite, von wo der oder die Solotänzer auftraten. Guerra und nach ihm die bedeutenden Choregraphen verflochten aber in der neuern ital. Schule die A. mit dem Solotanz, so daß die Figuranten durch Attitüden, Gruppen und Tableaux die Pausen des Solotanzes

ausfüllen. Die Musik der A. ist Largo, Adagio, Andante und ihr Charakter Maestoso. (L. S.)

Annonciren (Ankündigen; Techn.), dem Publikum etwas anzeigen. Früher wurden nach jeder Vorstellung die Stücke a.t, welche am nächsten Tage gegeben werden sollten. Dies Geschäft lag, namentlich bei herumziehenden Bühnen, dem Director oder dem Regisseur ob. Größere Bühnen wählten die ersten Schausp., die eine Hauptrolle gespielt und Beifall erworben hatten. Der Annoncirende trat vor dem Fallen des Vorhangs aus der Schlußgruppe vor und begann: Morgen werden wir die Ehre haben aufzuführen u. s. w. Je kleiner die Bühne, je länger wurde der Nachsatz, der mit einer demüthigen Bitte um zahlreichen Besuch schloß. Nicht immer pflegte das A. am Schlusse zu geschehen. Hin und wieder erfolgte es zu Anfang des Stücks, oft auch in den Zwischenacten oder zwischen 2 Stücken. Zur Zeit der Haupt- und Staatsactionen a.te der Director im scharlachrothen Rock, den kleinen Claque unter dem Arm nnd pflegte auch wohl den Inhalt des zu gebenden Stückes herauszustreichen, oder gar in Versen, wie Döbbelin und Schuch, einen neuen transparenten Mondschein, Wasserfall, den lustigen Humor eines Komikers ꝛc. zu versprechen, besonders aber die darin auftretenden beliebteren Schausp. zu nennen. Die Phrase: Hohes und verehrungswürdiges Publikum, war unerläßlich, vorzüglich wenn ein Benefiziant zu seinem Benefiz einlud. Dies waren auch die einzigen Fälle, wo Frauen das A. übernahmen. Bei größeren Theatern fühlte man bald das Unschickliche dieses A.s und Directoren und Regisseure entzogen sich dieser täglich wiederkehrenden lästigen Aufgabe. Die jungen Schausp. wurden nun veranlaßt, sich bei Gelegenheit des A.s im anständigen Compliment und in sorgsamer Haltung zu üben. Gegenwärtig ist diese Sitte bei allen größern Bühnen abgeschafft und die Annonce auf den Theaterzettel verwiesen. Nur bei schnellen Abänderungen während der Spielzeit u. s. w. ist das A. durch den Regisseur geblieben. Dieser oder wer sonst a.t, thut gut, das zu Sagende vorher aufzuschreiben, auswendig zu lernen und sich dabei soufiliren zu lassen, da bei solchen Anläßen häufig eine ungewöhnliche Aufregung stattfindet, die möglicherweise auf das Gedächtniß des Schausp. wirken könnte. Uebernimmt ein Darsteller schnell eine Rolle oder liest er dieselbe im Nothfalle sogar ab, so hüte man sich im A. die Worte zu gebrauchen: hat die Gefälligkeit gehabt, hat sich bereit erklärt u. dergl. m., denn dem Publikum gegenüber gibt es keine Gefälligkeit, sondern nur Verpflichtung und es sind Fälle vorgekommen, wo man dem Annoncirenden zurief: nichts von Gefälligkeit! Besonders schwierig ist das A. bei vorfallendem Lärmen,

Tumulten ꝛc. Leicht kann ein Wort, eine Bewegung, eine Miene bei solchen Gelegenheiten den Unwillen des Publikums steigern und der Annoncirende ist es, an dem es zunächst diesen Unwillen ausläßt. Zu große Zuversicht, ein zu bestimmter, sicherer Ton sind hier vorzüglich zu vermeiden. Am besten ists, denjenigen Schausp. mit dem A. zu beauftragen, der durch sein Spiel während des Abends schon die Theilnahme des Publikums gefesselt, oder sich überhaupt der Gunst desselben erfreut. Ein junger Schausp., oder gar ein Anfänger, wäre seine äußere Erscheinung auch die vortheilhafteste, hat oft das Uebel nur ärger gemacht. Geschieht das A. von einem am Abende beschäftigten Schausp., so ist das Costüm der Rolle erlaubt, nur vermeide man komisches Costüm. Geschieht es von einem Regisseur oder nicht beschäftigten Schausp., so ist die anständigste Toilette, Escarpins, Chapeau claque und Glacéehandschuh unerläßlich. Ein Ueberrock oder gar Stiefeln erscheinen im höchsten Grade unschicklich. Früher waren drei Verbeugungen Sitte, gegenwärtig genügen zwei. Die erste gegen die landesherrliche Loge, die zweite gegen das Publikum. Bei Provinzial- oder Stadttheatern und da wo die gewöhnliche Loge des Landesfürsten sich in der Mitte befindet, macht man nur eine Verbeugung, und zwar die in der Tanzkunst für den Eintritt in eine große Gesellschaft vorgeschriebene, s. Compliment. Dasselbe gilt für die Schlußcomplimente. Wo es sich thun läßt, werde der Vorhang für den Annoncirenden aufgezogen, das Heraustreten vor den Vorhang, hat meist etwas Gezwängtes, Unschickliches. In Deutschland fällt vor dem A. jede Anrede an das Publikum weg, während in Frankreich jede Annonce mit: Messieurs! und in England noch höflicher mit: Ladies and gentlemen beginnt. In England ist das A. überhaupt häufiger, und jede Saison wird mit einer Anrede an das Publikum eröffnet und geschlossen. In Frankreich wird nach der ersten Aufführung eines neuen Stückes dem Publikum der oder die Namen der Verfasser a.t. Verlangt dies das Publikum einstimmig, so gibt es dadurch seinen Beifall zu erkennen; widersetzt es sich der Nennung des Verfassers, so gilt das Stück für verloren und der Annoncirende hat sich wohl zu hüten, gegen den Willen der Mehrzahl den Namen zu nennen. Größtentheils ist durch die Lebendigkeit des franz. Publikums das A. sehr stürmisch, und ein deutscher Schausp. würde kaum den Grad von sklavischer Unterthänigkeit für möglich halten, den ein franz. Publikum fordert. (L. S.)

Anonym, Anonymus (v. griech.), ungenannt, ein Ungenannter. Welcher Schausp. hätte nicht bereits von einem a.en Recensenten zu leiden gehabt und wem wäre der Aus-

druck: Anonymus, nicht schon ein Wort des Schreckens und des Zorns gewesen? Jedenfalls sind Anonymität u. Pseudonymität (s. d.) ein giftiges Mittel gegen die Unparteilichkeit, Rechtlichkeit und Ehrlichkeit der Kritik, indem sie häufig nur zur Verkappung injuriöser Menschen und persönlicher Rachsucht oder Antipathie dienen. (M.)

Anordnung, s. Anlage.

Anpässen des zu einer Vorstellung nöthigen Costüms (Techn.). Das A. d. C. liegt den Garderobiers ob und muß spätestens bei der Hauptprobe geschehen, um die etwa nöthigen Aenderungen noch machen zu können und jede Störung durch Mängel am Costüm zu vermeiden.

Anrēde, s. Annonce.

Ansägen und Absagen der Proben (Techn.), s. Proben und Theaterdiener.

Ansāni (Anzani, Giovanni), geb. 1756, kam in zarter Jugend nach Kopenhagen, erhielt daselbst seine wissenschaftliche und musikal. Bildung und betrat auch dort 1770 zuerst die Bühne mit dem besten Erfolge. 1774 ging er nach Holland und sang mit dem größten Beifall auf den vorzüglichsten Theatern des Landes, nahm jedoch nirgend ein Engagement. Erst 1782 schloß er ein solches auf 2 Jahre mit der Oper zu London ab. Nach Ablauf des Contractes wurde A. Mitglied des Theaters della Palla a corda in Florenz. Hier wurde er vom Publikum während einer Reihe von Jahren fast vergöttert und man suchte immer neue Zeichen des Beifalls für ihn zu erfinden. Hier componirte er auch eine große Oper: die Rache des Minos, die aber wohl ihre glänzende Aufnahme mehr der Beliebtheit ihres Schöpfers, als ihrem innern Werthe zu danken hatte. Um 1794 zog sich A. ganz vom Theater zurück und starb im Anfange dieses Jahrh. Seine kritischen Zeitgenossen können fast keine Worte finden, um den Zauber der Stimme A.s, die Schönheit und den Ausdruck seines Vortrages und das damit verbundene Darstellungstalent zu bezeichnen. (3.)

Ansbach (Onolsbach, Theaterstat.), Hauptstadt des gleichnamigen Kreises im Königr. Baiern, mit 13,000 Einw., besitzt ein Theater seit 1772. Alexander, der letzte Markgraf, der die Kunst und vor allen die dramatische liebte, faßte den Plan, ein Theater zu erbauen. Seine Minister jedoch weigerten die nöthigen Gelder und nach manchen Streitigkeiten wurde zuletzt die Reitschule am Schlosse zur Bühne umgewandelt. Die Einrichtung derselben entspricht daher dem großartigen Schloßbaue nicht. Das Theater ist von außen unscheinbar, zwischen Ställen versteckt und allenthalben verräth sich das Sparsystem, das bei dem Bau obwaltete; sogar die Maschinerie wurde aus dem weit größern Opern-

theater zu Erlangen geholt, um einige 100 Gulden weniger ausgeben zu müssen. Indessen ist das Innere recht hübsch; hat Logen, Sperrsitze, Parterre, Gallerie und faßt 400 Zuschauer. Verzierung, Ausschmückung und Malerei sind geschmackvoll, und vor allem wird das Theater durch einen Wärmungsapparat im Winter trefflich geheizt. Schon 1679 gab Mag. Veltheim mit seiner Gesellschaft zu A. theatralische Vorstellungen unter dem Titel: Nachtkomödien. Nach einer Pause von 95 Jahren finden wir 1764 Kurz mit seiner Gesellschaft daselbst. Wo aber diese ihr Theater aufgeschlagen hatte, ist nicht zu ermitteln. Eine stehende Schauspielergesellschaft war nie engagirt, und selbst unter dem Markgrafen Alexander wurde die Bühne nur periodisch benutzt. Zuerst diente dasselbe 5 Jahre lang blos zu dramat. Vorstellungen, welche der Hof selbst gab. 1779—81 spielte ein Director Bauer einige Wintermonate in A., dem 6 Jahre lang wieder Vorstellungen von Dilettanten folgten. Dann erhielt Roßner von 1787—89 und Leberger von 1791—93 die Direction. Bis zum Ende des Jahrh. wurde dann A. blos auf Wochen von durchreisenden Gesellschaften besucht und erst 1798—99 kam unter Morelli eine Gesellschaft auf längere Zeit dahin. 1799 gab der Gastwirth Auernheimer, der das nürnberger Theater übernommen hatte, in A. Vorstellungen. Unter seinen Mitgliedern zeichnete sich besonders Eßlair, als junger Mann, durch angenehmes Organ aus. Von 1800 bis heute wechselten die Directionen fast alljährlich: Hausleutner (1801—2), Denzler (1803), Hafner und Bello (1804—05), Albinger (1806—07), C. von Weber (1808), Schantroch (1810—11), Reuter, Director des nürnberger Theaters, Hayn und Ruth (1812—13), Bode und Reuter (1814—15), v. Haim (1816—17), Bode (1818—20), Eberts (1821), Wittmund und Helfort (1822—23), Bodewitz (1823—24), Frau von Trentinaglia (1825), Wagner, der eine besonders gute Oper hatte (1826—28), die nürnberger Gesellschaft (1829—30), Vogel (1831—32), Wittwe Haas (1833), Dr. Lorenz, Director des Theaters in Baireuth (1834—35), Drewes (1836), Herrmann (1837) und von Weber und Bömly, welche gegenwärtig (1838) die Direction führen und eine recht befriedigende Gesellschaft in A. halten, unter der, außer den beiden Directoren, Gräf, Hugo, Martini und Schneider, so wie die Damen Bömly, Haß, Müller, Schneider und von Weber genannt zu werden verdienen. Das Orchester besteht aus den Mitgliedern der Stadtmusik; es ist als vorzüglich bekannt und einigt sich bereitwillig mit jeder Direction. Früher leiteten es die städtischen Musikdirectoren, seit mehreren Jahren aber bringen die Directionen auch ihren eigenen Musik=

director mit. Der Theaterbesuch ist nur im Winter frequent; daher beginnt das Theater gewöhnlich im October und endet im Mai. Durch die Versetzung des Appellationsgerichts nach Eichstädt schieden viele Beamtete, die sonst fleißige Theaterbesucher waren. Das Publikum, aus einem gebildeten Adel, den Beamteten und Offizieren bestehend, äußert viel Geschmack und stellt hohe Forderungen. Wie allenthalben will man Opern. Die früheren Regierungen unterstützten das Theater durch Zuschüsse; selbst noch unter dem König Maximilian Joseph erhielt der jedesmalige Director für eine sogenannte Saison 500 Fl., das Haus, Heitzung und Beleuchtung unentgeltlich; die jetzige Regierung entzog indessen den Provinzialtheatern die Unterstützung. Hausmiethe und Heitzungskosten braucht jedoch der Director auch jetzt nicht zu bezahlen und die städtischen Behörden suchen ihm mit großer Bereitwilligkeit seine Geschäfte zu erleichtern. Das Abonnement beträgt im Durchschnitt 150 Fl. per Vorstellung und die Einnahme kann, außer dem Abonnement, höchstens auf 200 Fl. steigen. (G. B.)

Anschlagen, 1) (Mus.), auf einem Tasteninstrumente irgend einen Ton klingen lassen. 2) (Techn.), eine Obliegenheit des Souffleurs, die darin besteht, daß er dem Schausp. die ersten Worte jedes Satzes zuflüstert, s. Souffliren.

Anschlagzettel, s. Zettel.

Anschütz, 1) (Heinrich Eduard), geb. zu Luckau in der Niederlausitz 1787; er erhielt seine erste Bildung auf der Fürstenschule zu Grimma und bezog 1804 die Universität zu Leipzig. Der Anblick der Leistungen von Eßlair, Iffland, Wolff &c., welche bei der Hofschauspielergesellschaft in Leipzig gastirten, erweckte und nährte den Wunsch, sich zum dram. Künstler zu bilden und 1807 betrat er die Bühne zu Nürnberg als Graf Adolph in Kotzebue's Klingsbergen. Bildung, Gestalt, Organ und Talent befähigten ihn und eifriges Studium und sorgfältige Beobachtung führten ihn schnell der Vervollkommnung entgegen. 1811 ging er nach Königsberg und 1814 nahm er ein Engagement in Breslau an, wo er bis 1821 blieb. Mannigfache Gastspiele an den bedeutendsten Bühnen Deutschlands breiteten seinen Ruf aus. Ein solches in Wien im J. 1820 brachte ihm den Ruf an das Hofburgtheater, dessen Mitglied er seit 1821 ist. Tiefes Studium, geistreiche Auffassung und ergreifende Wahrheit der Darstellung sind A.s Leistungen eigenthümlich und machen sie für jüngere Schausp. zu trefflichen Musterbildern. Heldenväter und Charakterrollen sind sein Fach, auch mehrere komische spielt er mit Glück und Talent. 2) (Eduard), Bruder des Vor., weniger bekannt, aber ein achtenswerther und

tüchtiger Schausp., seit 1831 beliebtes Mitglied des Hofburgtheaters in Wien. 3) (Josephine, geb. Butenop), geb. um 1793, begann ihre Laufbahn bei der wandernden Gesellschaft ihres Vaters in den kleinern schlesischen Städten, war von 1811—20 am Theater zu Breslau beliebte erste Sängerin, mit angenehmer und kräftiger Stimme und lernte dort A. 1) kennen und heirathete ihn, zog sich dann von ihm geschieden von der Bühne zurück und lebt jetzt anspruchlos in Halle. 4) (Auguste), zweite Gattin von A. 1), seit 1821 Mitglied des Hofburgtheaters und im naiven Rollenfache anerkannt und beliebt. Auf einer Kunstreise mit ihrem Gatten im J. 1837 fand ihr schönes Talent überall verdiente Anerkennung. 5) (Emilie, Alexander und Auguste), Kinder von A. 1) u. 3), aufstrebende und beachtenswerthe Talente. Die Erstere, früher in Bamberg, jetzt in Ulm engagirt, gastirte mit Beifall in Frankfurt a. M. Der Zweite begann seine Laufbahn in Wien, war alsdann ein Jahr in Leipzig, dann in Breslau und ist gegenwärtig in Magdeburg engagirt; er hat eine schöne und kräftige, bei sorgfältiger Ausbildung vielversprechende Baritonstimme. Die Letztere begann, nach einigen beifällig aufgenommenen Versuchen in Wien, ihre theatralische Laufbahn in Leipzig, von wo sie 1837 einem Rufe an das königl. Hoftheater zu Dresden folgte. Persönlichkeit und Talent befähigen sie ganz zu dem Fache jugendlicher Liebhaberinnen, nur wäre ihren Leistungen etwas Feuer und Leben zu wünschen. (R. B.)

Anseäüme, Secretär der ital. Oper zu Paris und Componist; doch sind seine Arbeiten selbst dem Namen nach vergessen. Er starb 1784 zu Paris. (3.)

Ansetzen (Techn.), Vorstellungen und Proben ansetzen, s. Austheilung.

Anspielen (Technik), die Hülfe, die ein Schauspieler dem anderen angedeihen läßt, wenn eine augenblickliche Störung, ein Gedächtnißfehler u. dergl. den Gang der Scene hemmt. Ein Blick, eine Bewegung, die Wiederholung des Stichworts (s. d.), oder eine Unterstützung des Souffleurs sind hinreichend, den momentan Verlegenen wieder ins Gleise zu bringen und derartige kleine Winke zu geben, kann dem gewandten und erfahrenen Schausp. nicht schwer werden. Natürlich muß das A. immer so geschehen, daß es vom Publikum nicht bemerkt wird. Das Lustspiel in seinem schnellen und heitern Verlaufe duldet das A. eher, als die Tragödie in ihrem ernsten, gemessenen Gange, die demnach vorzugsweise ein sorgfältiges Memoriren (s. d.) erfordert. (R. B.)

Ansprüche an eine Rolle (Techn.), s. Ad interim, Alterniren und Besitz.

Anstand (Technik). Eine der ersten Bedingungen für

den darstellenden Künstler. Der A. besteht in der genauen Uebereinstimmung der Rede, der Geberde und der Handlungen des Menschen mit den äußerlichen Bedingungen in denen oder mit denen er lebt. Daher es eben keine bestimmten und für alle Völker, alle Climate, alle gesellschaftlichen Zustände geltenden Vorschriften für den A. gibt. Der A. fühlt, aber lehrt sich nicht; man müßte denn unter A. nur jene richtige Beobachtung äußerer Formen verstehen, durch welche sich Geschlecht, Alter oder Stand in der Gesellschaft ehrt. Der A. auf der Bühne bedingt zunächst eine gute Haltung des Körpers, sorgsames Aeußere, wo es der Charakter nicht anders bedingt und Berücksichtigung aller Vorschriften, welche die Gesellschaft in ihren verschiedenen Fractionen sich für die gegenseitige Beachtung gegeben. Hiermit ist nicht allen jenen Convenienzen, die das Spiel des Schausp. immer noch hemmen, das Wort geredet. Jene einzwängenden Regeln der Iffland'schen Schule: dem Publikum oder dem Mitunterredner nie den Rücken zuzukehren, nicht voreinander vorbei, sondern hinten herum zu gehen u. s. w., sind Emanationen ihrer Zeit und sollten mit ihr verschwunden sein. Dagegen ist das Compliment, die Haltung des Hutes, Stockes, der Lorgnette, des Fächers, das Tragen des Degens u. s. w. ein wesentlicher Theil des äußern A.s und läßt auf die Fähigkeit des Darstellers schon durch die erste Erscheinung schließen. Der A. der Rede schließt jede Zweideutigkeit, jedes rauhe oder verletzende Betonen aus und bewegt sich in einer gewissen milden Gleichmäßigkeit, wo der Seelenzustand nicht Affect bedingt. Die Schule des wahren A.s für den Schausp. ist das Leben in seinen höhern gesellschaftlichen Conflicten und ein nachgeahmter A. ist stets ein falscher. (L. S.)

Anstandsrollen (Technik). Eine Gattung von Rollen, die vorzüglich äußere Repräsentation bedingen. Könige, Fürsten, Minister u. s. w. gehören dahin, wenn keine andere Charakteristik als das Rettende, Belohnende oder Strafende in ihnen liegt. Demnach würden die Fürsten in Iffland'schen Stücken vorzugsweise den Begriff der A. versinnlichen. Unter den weiblichen Charakteren pflegt man sonderbar genug auch die Gräfin Orsina als A. zu bezeichnen. Im weiteren Sinne des Wortes werden auch solche Rollen, die bei großen Hofscenen nur figuriren, wie z. B. die Gesandten in Maria Stuart, A. genannt. Ein Musterdarsteller der bedeutendsten A. war seiner Zeit Beschort in Berlin. (L. S.)

Ansteckärmel (Garder.), besondere, von einem Kleide getrennte Aermel, die durch Anstecken mit Nadeln befestigt werden können. Gewöhnlich sind die A. lang und weit und so eingerichtet, daß sie über die kurzen Aermel eines Kleides gezogen werden können und dieselben bedecken. (B.)

Anstössig, 1) (Aesth.), jede die Sitte, die Moral und den Anstand verletzende Handlung. 2) (Techn.), Alles was mit den anerkannten Kunstregeln im Widerspruche steht.

Anterōs (Myth.), Sohn des Mars und der Venus; die Fabel erzählt, daß als Eros (Amor, s. d.) nicht gedeihen wollte, man ihm A. zum Gesellschafter gab, der dem jungen Eros bald so unentbehrlich wurde, daß er trauerte, sobald A. sich entfernt hatte. Der schöne Sinn dieser Mythe ist: daß die Liebe der Gegenliebe nothwendig bedürfe. A. wird gewöhnlich als sanfter, schöner Jüngling mit Amor vereint dargestellt, entweder mit diesem um eine Palme streitend oder fliehend, während Amor am Boden sitzend ihm traurig nachblickt. (R. B.)

Anthēma (griech.; Poet.), ein munterer Tanz des griech. Volks, in welchem die Tanzenden unter mimischer Geberdung die Worte sangen:

Wo sind die Rosen mein, wo die Violen mein,
wo ist der schöne Eppich?
Hier sind die Rosen dein, hier die Violen dein,
hier ist der schöne Eppich. (W. G.)

Anthīna (Garder.), bunte, blumige, mehrfarbige Kleider bei den Griechen. In Form und Schnitt war die A. den sonstigen Frauenkleidern gleich, doch galt sie für unanständig und wurde nur von Lustdirnen getragen, als deren Emblem man sie betrachten kann. Nicht zu verwechseln ist damit die röm. Anthera, ein Kleid von lichter, aber einfacher Farbe, welches keineswegs unanständig war und sogar, ehe der Luxus die spätere Stufe der Ausartung erreichte, sehr häufig getragen wurde. (B.)

Anthologīē (v. griech.; Lit.), wörtlich Blumenlese, daher eine Sammlung ausgewählter Gedichte oder anderer Schriften.

Antibācchios, s. Versfuß.

Antīdotus, griech. Lustspieldichter, von welchem noch einige Fragmente aus dem Murrkopf und einigen anderen Stücken vorhanden sind. (W. G.)

Āntier (Marie), geb. 1690 zu Lyon, wurde in einem Kloster zu Chalons sur Marne erzogen, lernte dort einen jungen Mann von Stande kennen, ward von ihm entführt, in Paris aber verlassen und widmete sich nun dem Theater. Durch besondere Begünstigung gelang es ihr, gleich in der großen Oper aufzutreten (1711), und fast 30 Jahre lang war sie der Liebling des pariser Publikums. Ihr Fach waren Anstandsdamen, Königinnen und Zauberinnen. Ihre außerordentliche Schönheit zog viele ausgezeichnete Männer jener Zeit, u. a. den Marschall Villars und den Marschall von Sachsen (welcher ihr einst auf der Bühne einen Lorbeerkranz auf-

setzte), an und ihre petites soirées waren die geistreichsten und belebtesten Gesellschaften. 1741 zog sie sich mit 1500 Livres Pension und von der Königin, wie von der Gräfin von Toulouse reich beschenkt, von der Bühne zurück. Sie starb 1747. Die Sinnbilder unter ihrem von Drevet schön gestochenen Portrait, zwei sich schnäbelnde Tauben neben Maske und Dolch, lassen auf ein bewegtes Leben schließen. (L. S.)

Antĭgone, Tochter des Oedipus (s. d.) und der Jocaste, Schwester des Eteokles und des Polynices (s. d.), begleitete ihren Vater, der sich in Verzweiflung selbst geblendet und exilirt hatte, nach Colonus und kehrte dann nach Theben zurück. Als Polynices vor Theben gefallen war und der Tyrann von Theben, Kreon, verbot, ihn zu bestatten, begrub A. den Leichnam des Bruders heimlich und duldete dafür den Tod, indem sie lebendig begraben ward. Hämon, ihr Geliebter, Sohn des Kreon, folgte ihr freiwillig in den Tod. Sophokles (s. d.) schrieb eine herrliche Tragödie „Antigone.“ (K.)

Antīk (v. lat.; Worterkl.), alt, alterthümlich. In ästhetischer Hinsicht bezeichnet das Wort Alles, was zur Denkart und den Sitten, vorzüglich zur Literatur und Kunst des griechischen und römischen Alterthums gehört. Es ist in diesem Sinne oft gleichbedeutend mit classisch (s. d.). Man spricht von a.er Ruhe, a.er Erhabenheit, a.en Formen u. s. w. Die A.e ist ein Product der bildenden Kunst aus der classischen Welt, dem griechischen und römischen Alterthum; unter A.en im engsten Sinne versteht man die Werke des Meisels und Gusses, Statuen, Bas- und Hautreliefs, Brustbilder und Mosaiken. Daher der Ausdruck: **Antikensammlung, Antikencabinet.** (M.)

Antikritīk (v. gr.; Lit.), Gegenbeurtheilung, Gegenprüfung, Gegenerinnerung, besonders Gegenerinnerung eines Autors, eines Künstlers, eines Schausp., über die ihren Werken gewordene Kritik. In der Regel ist auf eine hämische und ungerechte Kritik Schweigen die beste Antwort; selten ist der Antikritiker in der gehörigen ruhigen Verfassung des Gemüths, um durchaus sein Recht mit Würde zu behaupten und durchzuführen; doch können Umstände eintreten (z. B. wenn Thatsachen verrückt oder hinzugedichtet werden), welche eine A. nöthig machen. Doch sollte sie sich nie auf etwas Weiteres einlassen, als auf eine ruhige und genaue Widerlegung der incriminirten Punkte. (M.)

Antĭmachus, Nebenbuhler des Aristophanes in der Komödie und Urheber eines Volksbeschlusses, wonach es Niemandem erlaubt sein sollte, Jemanden mit Bezeichnung oder Nachbildung der Person zu verspotten. Allein aus Aristo-

phanes Stücken geht das thatsächliche Bestehen eines solchen Gesetzes während der Demokratie nicht hervor. (W. G.)

Antipathīē (v. gr.; Worterkl.), Abneigung, Abscheu, bald moralische, bald physische, gegen gewisse Wahrnehmungen, Vorstellungen oder Gegenstände. Der Grund davon kann nur in den seltensten Fällen angegeben werden. Verwandt mit der A. ist die Idiosynkrasie (s. d.); ihr entgegengesetzt die Sympathie (s. d.). (M.)

Antīphanes, 1) geb. um 400 zu Larissa in Thessalien, nach And. zu Smyrna oder Rhodus, einer der fruchtbarsten und geistreichsten Dichter der mittleren Komödie; soll 280, nach anderen Angaben aber 345 Komödien geschrieben haben. A. wurde durch Vermittelung des Demosthenes mit dem athenienſischen Bürgerrechte beschenkt. Er starb auf Chios, seine Gebeine wurden aber durch Volksbeschluß nach Athen gebracht. Seine Stücke, welche das Leben Athens behandelten, waren besonders anmuthig und witzig. 2) Außer ihm nach Suidas noch 2 Lustspieldichter. Der Aelteste soll ein Zeitgenosse des Thespis, der Jüngste von ihnen ein Athener gewesen sein. (W. G.)

Āntiphon, Tragiker zur Zeit des älteren Dionysius von Syracus, dem er mit rücksichtslosem Freimuth entgegentrat, den er aber durch rücksichtslose Kritik seiner schlechten Tragödien so erbitterte, daß er ihn hinrichten ließ. Auf dem letzten Gange zum Tode weigerte er sich das Haupt zu verhüllen, indem er ausrief: Wozu das? Wird mich morgen noch Einer von diesen sehen? Titel und einige Fragmente sind von drei seiner Tragödien: Meleager, Andromache und Jason, übrig. (W. G.)

Antispāst (v. gr.; Poet.), s. Versfuß.

Antīstrophe (v. gr.; Poet.), s. unter Chor.

Antithēse (Rhet.), so v. w. Gegensatz, Gegenstellung, auch Gegentheil, indem man entgegengesetzte Vorstellungen in einem gemeinschaftlichen Gesichtspunkte vereinigt, das Verschiedene entgegengesetzt und doch zur Einheit verbunden wird; z. B.: innerhalb des Katholicismus verschlingt die Kirche die Individuen, innerhalb des Protestantismus verschlingen die Individuen die Kirche. Oder: im Frieden begräbt der Sohn den Vater; im Kriege der Vater den Sohn. Oder:

Ihr logt mir Wahrheit vor!
Lügt Eure Wahrheit, spricht die Lüge wahr,
Und so, im Kreis' umher mich treibend, sag' ich,
Daß Eure Lüge reinste Wahrheit ist.

Die A. hat mehrere Unterarten. Shakspeare zeichnet sich im glücklichen Gebrauche der A. vorzüglich aus; unter den deutschen Prosaisten Jean Paul; mit vielem Humor hat sich ihrer auch Abraham v. St. Clara bedient. Die A. hebt den

zu Grunde gelegten Gedanken oft schön, stark und anschaulich heraus und macht den Vortrag pikant, mannigfaltig und charakteristisch. Sie kann aber nur Delicatessenwaare sein; durch ihren übermäßigen Gebrauch wird der Styl gezwungen, gesucht und unklar. (K.)

Antoīn (Ferdinand d'A.), geb. um 1750, erhielt in der Jugend nur den dürftigsten Musikunterricht, widmete sich später dem Militärstande und wurde kurkölnischer Hauptmann. Die Liebe zur Musik war bei ihm so lebhaft, daß er dieselbe fortwährend zum Studium für seine Mußestunden machte und es wirklich, außer einer achtungswerthen Fertigkeit auf dem Clavier und der Violine, so weit brachte, daß er 1780 mit einer Oper: Il Mondo alla riversa, auftreten konnte; diese erhielt großen und gerechten Beifall und dadurch ermuntert, arbeitete A. fröhlich fort und schenkte dem Theater noch vier andere Opern, die, einige Fehler gegen die Schule abgerechnet, zu den bessern Schöpfungen des deutschen Geistes gerechnet werden müssen. Fernere Schicksale und Todesjahr unbekannt. (3.)

Antonīn, geb. in Bordeaux, kam gleichzeitig mit Albert 1810 an die kaiserl. Oper nach Paris. 1814 tanzte er in Wien während des Congresses und erhielt in Folge des ungemeinen Beifalls ein Engagement in Petersburg, wohin er 1817 ging und auf der Durchreise auch in Berlin mit Beifall tanzte. Jetzt lebt er pensionirt daselbst. (H...t.)

Antoniniāna caracālla (Garder.), s. Caracalla.

Antrittsrede, s. Prolog.

Antrittsrollen (Technik), s. Debut.

Antwērpen (Theaterstat.), belgische Stadt von 65,000 Einw., einst eine der bedeutendsten Handelsplätze der Welt, auch jetzt noch im Besitz eines ausgebreiteten Handels, der Fremde aller Nationen in ihre Mauern zieht. Trotz aller dieser günstigen Bedingungen hat A. kein stehendes Theater und wird, wie alle größeren niederländischen Städte, mit Ausnahme Brüssels, nur zuweilen von einer wandernden Gesellschaft besucht. Eine Beschreibung des Schauspielhauses in A. haben wir nicht erlangen können. (B.)

Anūbis (Myth.), Gott der Aegypter, Sohn der Nephthys und des Osiris (s. d.), wird mit einem Hundskopf dargestellt. A. stellt entweder den Hundsstern (Sirius), oder die Grenze der obern sichtbaren Hemisphäre (Isis) und der unteren unsichtbaren (Nephthys) dar. Jedenfalls stand er mit dem Kalender der Aegypter in Verbindung. (K.)

Ānzeige, s. Annonce, Annonciren.

Ānzug, s. Costüm.

Apathīē (v. gr.; Worterkl.), ein Gemüthszustand, entweder von Natur, oder aus Grundsätzen erzeugt. In jenem Falle ist er aus Unempfindlichkeit, Gleichgültigkeit, Trägheit und Sorglosigkeit gemischt, in diesem trägt er einen edleren und höheren Charakter und tritt in die Bedeutung des stoischen Gleichmuths. (M.)

Āpel (Joh. Aug.), geb. zu Leipzig 1771, Rechtsconsulent, seit 1801 Senator; starb 1816. Ein geschmackvoller, fein gebildeter Geist, Anhänger Schellings, berühmt durch seine kunstvolle Metrik. A. war auch Dichter, er schrieb mehrere Dramen im Geiste der Alten. Erwähnenswerth ist, daß eine Erzählung von A.: der Freischütz, den Stoff zu der Oper gleiches Namens geliefert hat. (M.)

Āpell (Konrad von), geb. zu Kassel 1754, von vornehmen Eltern, erhielt die beste Erziehung und verheirathete sich sehr jung mit einem ebenfalls reichen Mädchen. Liebe zur Musik ließ ihn Theil nehmen an der Société philharmonique, die aus den besten Einwohnern der Residenz bestand und Concerte veranstaltete, zu denen der Eintritt gratis gestattet war. A. wurde Director dieser Gesellschaft und verwaltete sie mit solcher Splendidität, daß die Familie sich genöthigt sah, ihm die Verwaltung seines Vermögens zu entziehen. Darüber kam es zu ehelichen Zwistigkeiten, die eine Scheidung zur Folge hatten und A. stand nun allein mit seiner Kunstliebe und seinem Unglücke; er versuchte nun ein Ballet zu componiren, welches aber auch gänzlich mißfiel. Nach dem Tode des Landgrafen Friedrich II. ernannte ihn der neue Regent zum Director der deutschen Schauspieler-Gesellschaft, welche Stelle er mit wenigen Unterbrechungen bis 1818 bekleidete. Dann zog er sich zurück, lebte blos der Musik und Poesie und starb 1833 zu Cassel. Sein Ballet, so wie eine hinterlassene Oper: Il trionfo della Musica, brachten keine Triumphe für ihn; etwas besser sind seine franz. Gedichte, zu rühmen sind seine Uebersetzungen, z. B. der Oper Idomeneo ins Deutsche und des unterbrochenen Opferfestes ins Französische. (R. B.)

Apēlles, 1) nach Sueton Tragiker unter Caligula, dessen Liebling er war, der ihn aber ermordete, als er ihm eine verlangte entehrende Schmeichelei verweigerte. 2) Römischer Edelsteinschneider, der auch treffliche Theatermasken verfertigte, von denen noch eine vorhanden ist. (B.)

Aphăreus, röm. dram. Dichter, der 37 Tragödien schrieb, die jedoch verloren sind. Er starb 300 v. Chr. (B.)

Aphorīsmen (v. gr.; Worterkl.), kurze Aufsätze, in denen die Grundzüge einer Wissenschaft oder Kunst enthalten sind. Director Schmidt in Hamburg hat dramaturgische

A. herausgegeben, die manchen schätzbaren Fingerzeig für Schauspieler enthalten. (M.)

Aphrodīte (Myth.), die Schaumgeborene, griechischer Name der Venus (s. d.).

A piacēre und **a piacimēnto** (ital., spr. a piatschere und a piatschimento; Mus.), so v. w. Ad libitum. (7.)

Aplōmb (fr.; Ballet). Man sagt von einem Tänzer, der seine Pirouetten und größeren Sprungschritte mit Festigkeit und so endet, daß der Körper nirgend schwankt: er hat A. Das A. des Tänzers macht sich vorzüglich in den Adagios und dem serieusen Tanze bemerkbar. Je rascher die Bewegung eines Tanzschrittes, je leichter hat man das A. Je langsamer und gebundener, je schwieriger. Durch A. unterscheidet sich der erfahrene Tanzkünstler am deutlichsten von dem Anfänger. (H..t.)

A pōco a pōco (ital.; Mus.), nach und nach, allmählig, Beisatz zu den Bezeichnungsgraden, um anzuzeigen, daß deren Wirkung nicht auf einmal eintreten soll. (7.)

Apollinăris, 1) (Arius), christl. Gelehrter, Dichter, Philosoph und Rhetor im 4. Jahrh. n. Chr., schrieb Trauerspiele, die er aus den historischen Stoffen des alten Testaments zusammensetzte; auch kleidete er das neue Testament in platonische Dialogen ein. 2) (C. Sulpicius), im 2. Jahrh. n. Chr., soll die kurzen, versificirten Argumente zum Terenz verfertigt haben. 3) Nach Sueton ein beliebter röm. Schauspieler unter Vespasian. (W. G.)

Apollīni (Salvator), Autodidakt, lebte um 1710 als Barbier zu Venedig und hatte nie den geringsten Unterricht in der Musik; durch den unermüdlichsten Fleiß aber brachte er es nicht allein zu einiger Virtuosität auf dem Claviere, sondern componirte 5 Opern, die Eingang auf den meisten ital. Theatern fanden und von gleichzeitigen Kritikern als die reinste Naturmusik, als Ausbrüche eines überwallenden Genies bezeichnet werden. (3.)

Apollodōrus, 1) Lustspieldichter der neueren Komödie aus Athen, Nachahmer des Menander, schrieb wahrscheinlich zu Alexandria. 2) A. aus Karystus, gleichfalls Komiker. Suidas führt von ihm 47 Komödien an; die Hecyra und der Phormio des Terenz sind aus ihm entnommen. 3) A. aus Gela, Zeitgenosse des Menander, Verfasser von 8 Komödien. 4) Tragiker aus Tarsus, von dem Suidas 6 Tragödien anführt. 5) Ein Maler, um 94, brachte zuerst Licht und Schatten in die Malerei und ist, wie Agatharchus, auf Decorations- und Theatermalerei nicht ohne Einfluß gewesen. (W. G.)

Apōllo (griech. Apollon; Myth.), Sohn des Jupiter und der Latona. Die eifersüchtige Juno verfolgte die der Entbindung nahe Latona, bis sie auf dem, eben erst dem Meere entstiegenen Delos Asyl fand und den A. gebar. Seine Geschichte ist vielfach verschlungen und er erscheint im Verlaufe derselben in den verschiedensten Gestalten: als Sonnengott, als Bogenschütz, als Heerdengott, als Prophet, als Städtebauer, als Gott der Arzneikunde und als Gott der Musik und Dichtkunst. Auch sein Name wechselt und er heißt besonders bei Dichtern Phöbus, Delius, Cynthius, Pythius, Patareus, Smintheus, Paeon oder Päan und Titan u. s. w. Nur als Musengott ist er uns wichtig. A. wird dargestellt als schöner, schlanker Jüngling, nackt oder mit leichtem, bis an die Knie reichendem Gewande, mit begeistertem Antlitz und erhabener, lorbeerbekränzter Stirne. Seine Attribute sind: Bogen und Köcher, Leyer und Plektrum, die Schlange Python, Greif und Schwan, Dreifuß, Lorbeer und Rabe. Die schönste Statue A.'s, ein Ideal männlicher Schönheit, befindet sich zu Rom als A. von Belvedere; nächst dieser ist der lycische A. in Versailles die berühmteste. (R. B.)

Aposēntos (span.; Techn.), Seitenlogen des ersten und zweiten Ranges in den spanischen Theatern. (L. S.)

Apostolīkion (Garder.), Kleid der griech Bischöfe.

Aposūisis (griech.; Tanzk.), griech. Tanz, so genannt von der schüttelnden Bewegung in demselben. (W. G.)

Apotheōse (v. gr.), Vergötterung, Versetzung des Menschen zu den Göttern; im weitern Sinne jede feierliche Handlung zur Anerkennung und Erhebung des Verdienstes. Dem darstellenden Künstler wird selten eine A. Göthe schrieb ein Drama unter dem Titel: Künstlers A. (K.)

Appassionāto (ital.; Mus.), leidenschaftlich, feurig; als nähere Bestimmung zu der Bezeichnung des Vortrags gesetzt, verlangt alsdann mehr Leben und Feuer in der Bewegung. (7.)

Applāūs (v. lat. adplaudo, an etwas mit einem Schalle, in die Hände schlagen; Theaterw.). Schon bei den Alten galt das Aneinanderschlagen der Hände als ein Zeichen des Beifalls, doch stampfte man auch mit Stäben oder Füßen den Fußboden. Noch heute sind in Italien, Frankreich, England, Süd-Deutschland und den Seestädten beide Arten, seinen Beifall auszudrücken, gewöhnlich, während man in Norddeutschland nur das Händeklatschen dafür erkennt. Der A., häufig durch laute Aeußerungen, wie: Bravo! da Capo! verstärkt, soll den Darsteller, nach Umständen, ermuthigen, erfreuen, belohnen, jedenfalls beweist er eine ehrenvolle Theilnahme des Publikums. Besonders auszeichnend ist ein A.,

wenn er schon dem Erscheinen eines Darstellers gilt. Die systematisch geordneten Claqueurs (s. Claque) in Frankreich beweisen, wie leicht das Publikum zu Beifallsäußerungen verlockt werden kann; Deutschland hat zwar keine Klatscher von Profession, aber der Mißbrauch der Freibillets ist zu einem großen Unwesen ausgeartet, dessen sich sowohl Directionen, als Schausp. bedienen, welche mit Verletzung aller eigentlicher Kunst, auf A. spielen und die verwerflichsten Mittel ergreifen, das Publikum zum A. zu verlocken. Hierzu zählt man: Mißbrauch der Kunstpausen; nur schön-rednerischer Vortrag von Erzählungen; das Herausdonnern eines Redeschlusses und stürmisches Abgehen; man hat in Deutschland dafür den Ausdruck: Coulissenreißen, in Frankreich: faire la banque, ou la banquette (s. d.), oder possenhaftes, stummes Spiel, während einer wichtigen Scene der Andern u. s. w. Belebend, anfeuernd und belehrend wirkt der A. auf den sinnigen Darsteller, er ist ihm nothwendig und gilt ihm als Beweis, daß es ihm gelungen, dasjenige zur Verständigung gebracht zu haben, was er gedacht, gefühlt und was er gerade so nur geben mußte. (R.)

Appoggiāto und **appoggiatūra** (ital., spr. appodschiato und appodschiatura; Mus.), Anlehnung der Noten, s. Portamento. (7.)

Aprīle (Guiseppo), geb. 1740, Castrat und Sänger, betrat sehr jung die Bühne und war 1760 bereits auf mehreren bedeutenden Theatern Italiens bekannt. 1763 kam er nach Süd-Deuschland und sang an mehreren Bühnen, besonders eine Zeit lang in Stuttgart, mit großem Beifall, ging aber bald wieder nach Italien zurück und wurde Mitglied der Theater zu Mailand, Florenz und Neapel. 1790 zog er sich von der Bühne zurück und lebte bis zu seinem, um 1800 erfolgten Tode in Neapel als Musiklehrer. A.'s Stimme war sehr rein, biegsam und angenehm; auch war er gründlich musikalisch gebildet. (3.)

A prīma vīsta (Mus.), s. A vista.

Arabēsque, 1) (Decorationen), Verzierung in maurischem und arabischem Geschmack, aus einer fortlaufenden Reihe fantastischer Blumen und aus Laubwerk bestehend, aus dem zuweilen (bei Neueren) Genien, Vögel u. dgl. hervorwachsen. 2) (Ballet), Stellung auf einem Fuße nach einer Antike; z. B. der Lauf der Atalante, eine Fechterstellung, der Discuswerfer u. s. w. Der pas sérieux im ersten Acte der Vestalin beginnt mit einer A. (H..t.)

Arābisches Theāter (Theaterstat.). Dürftiger noch, als die Bühne Aegyptens, ist die der Araber, in so fern sie jemals Einrichtungen hatten, die nur an das Theater

erinnerten. Was allen rohen Völkern gemein war: eine Art theatralischen Gepränges, Tänze mit Musik u. Vermummungen, mimische Spiele bei Turnieren ꝛc., das finden wir auch bei den Arabern; aber trotz ihrer höhern Bildung, trotz der Bedeutung und Wichtigkeit ihrer Dichter, scheinen sie über diese ersten kindlichen Versuche nicht hinausgekommen zu sein. Einige Literarhistoriker, z. B. Don Blas von Nasarre und Velasquez behaupteten zwar, daß die Araber bei ihren Festen dram. Vorstellungen gehabt und versprachen, Proben ihrer dram. Literatur aus der Bibliothek des Escurial mitzutheilen; aber weder sie, noch ihre Nachfolger haben dieses Versprechen erfüllt. Auch wird den genannten Schriftstellern von Miguel Casiri, der die arabisch-spanische Bibliothek untersuchte, ausdrücklich widersprochen und behauptet, daß die Araber kein Drama besessen haben und höchstens einige Gespräche in ihrem literarischen Nachlaß aufzufinden seien. Ein solches Gespräch von Muhamed Albalisi aus dem 741. Jahre der Hegira theilt Casiri mit; es ist ein höchst witzig-satyrisches Gedicht, in welchem über 50 Handwerker auftreten, die sich gegenseitig ihre Fehler und Betrügereien vorwerfen; ein anderes von ihm mitgetheiltes Gespräch aus dem Jahre 845 der Hegira führt selbst den Titel: Comoedia Blateronis, ist aber auch weiter nichts, als eine Unterredung verschiedener Personen über die heterogensten Dinge. Es ist merkwürdig, daß die Araber hier in der dram. Dichtkunst still standen, da sie sich doch sonst in allen Gattungen der Poesie versuchten und auch den Aristoteles und natürlich mit ihm das griech. Theater kannten; indessen scheinen mehrere derartige Erscheinungen bei den morgenländischen Völkern darauf hinzudeuten, daß wohl der Muhamedanismus dem Drama feindlich entgegenstehe. (R. B.)

Ārago (Etienne), führte eine Zeit lang mit Bouffé gemeinschaftlich die Direction des Théâtre du Vaudeville. Er ist Verfasser mehrerer Melodramen und einer Menge Vaudevilles. Seine Schreibart ist leicht und elegant. In vielen seiner Sachen ist Geist und Witz, der aber oft in derbe Persönlichkeiten ausartet. (R. S.)

Arāja (Franz), geb. zu Neapel um 1700, widmete sich von Jugend auf der Musik und trat 1730 mit einer Oper: Berenice, auf, die großen Beifall fand. Dieser folgten bald mehrere andere, die seinen Ruf so ausbreiteten, daß er 1735 zum Director einer Gesellschaft gewählt wurde, die sich in Rom zum Zwecke einer Kunstreise nach Rußland vereinigt hatte. Mit ihr ging A. nach Petersburg, gab daselbst dem ital. Operntheater eine feste Begründung und war 23 Jahre dessen Vorsteher; während dieser Zeit schuf er noch 7 Opern, die alle großen Erfolg hatten. Reich und geehrt

kehrte A. 1759 in sein Vaterland zurück, lebte noch 3 Jahre als Privatmann zu Bologna und starb 1762. (3.)

Arārus, Komödiendichter, Alexis nennt ihn im Schmarotzer kälter noch als Wasser. (W. G.)

Arbeitsamkēīt (Alleg.). A. wird versinnbildet durch eine weibliche Figur, die von einem Bienenkorbe oder Ameisenhaufen als Atribute umgeben ist, oder auch eine Spindel hält.

Arbūscula, sehr berühmte röm. Tänzerin kurz v. Chr.; ihr Name wurde später ausgezeichneten Tänzerinnen als Ehrenbezeigung beigelegt. Cicero und Horaz erwähnen sie mehrfach. (B.)

Arc (Jeanne d'), s. Jungfrau von Orleans.

Arcāden (v. lat.), 1) (Bauk.), Bogen bei einem Porticus von Säulen getragen. 2) (Ballet), Tour, bei welcher die sich einander gegenüberstehenden Tänzer dadurch, daß sie sich die erhobenen Hände reichen, eine Art von A., d. h. einen Bogengang bilden. (7.)

Ārchias, aus Thurium, tragischer Schausp. zur Zeit des Demosthenes, Spion für die Macedonier. Nach der Schlacht bei Kranon lockte er die flüchtigen Häupter der Griechen in die Falle und sendete sie dem Antipater. Demosthenes entging der Gefangenschaft durch Gift. Die ächt tragische Scene ist in Plutarchs Leben des Demosthenes am Ende und bei Lucian: Lob des Demosthenes, meisterhaft beschrieben. (W. G.)

Archilōchischer Vers (Poet.), s. Vers.

Archimīme (theatr. Ant.), Gaukelspieler der alten Römer, die Anfangs in den Theatern ihr Wesen trieben, später aber bei Begräbnissen die Person des Verstorbenen darstellten. Sie gingen hinter der Bahre her und ahmten den Todten oft so gut nach, daß man ihn wieder erstanden wähnte. Obgleich die Familie sie dafür bezahlte, die guten Seiten des Verstorbenen herauszuheben, geschah doch oft gerade das Gegentheil und die A.n belustigten das Volk auf Kosten desselben. (L. S.)

Archīppus, Komödiendichter, Verfasser des Amphitryo und mehrerer anderen Stücke. (W. G.)

Architektur (Alleg.), s. Baukunst.

Ardāleon, röm. Schausp.; er wurde mitten in einer Rolle zum Christenthum bekehrt und unter Kaiser Maximian verbrannt. B.)

Ardīto (ital.; Mus.), kühn, beherzt, eine Vortragsbezeichnung. (7.)

Ardōre (Prinz von), Staatsmann und Diplomat, der um 1750 neapol. Gesandter in Paris war; er liebte die

Künste und war selbst ein Kenner der Musik; 2 Opern von seiner Composition werden sehr gelobt. (3.)

A re, in der alten Solmisation (s. d.) das tiefe A.

Arellāno (Don Pasqual Rodriguez de), span. Theaterdichter um 1780, reiste kurz vor der Revolution nach Frankreich, sah dort das Théâtre français und faßte die Idee, die Meisterwerke Calderons, Lope de Vega's, Soli's, Moreto's nach den Aristotelischen Einheiten (s. d.) zu bearbeiten. Das Buch, in dem er dies versuchte, erschien 1791 in Madrid, ist aber jetzt selten. El medico de su honra (der Arzt seiner Ehre) wurde nach A.'s Bearbeitung auf dem Theatro del Principe gegeben, aber vom Publikum verworfen. (L.)

Arēna (v. lat.), 1) (a. Theaterw.), eigentlich Sand, Sandplatz; in den röm. Theatern der untere halbrunde Raum, der sich zwischen der Scene und den Zuschauerplätzen befand, also gleich mit der griech. Orchestra; in den Amphitheatern der ganze untere, länglich runde Raum, auf welchem die Kampfspiele 2c. gehalten wurden. Vergl. Alte Bühne und Amphitheater. 2) Jetzt ein großes kreisförmiges, meist hölzernes Gebäude, entweder mit Sitzplätzen nach Art der alten Amphitheater, oder auch mit Logen und Gallerien und einer förmlichen Bühne. Ist auch die A. eigentlich nur für Kunstreiter, Seiltänzer, Thierhetzen und ähnliche Schauspiele geeignet, so hat man doch in der neuesten Zeit leider sie auch zu dram. Kunstleistungen benutzt. Ofen, Pesth u. Preßburg haben Sommertheater unter dem Namen A. errichtet, unter denen sich besonders das vom Schauspieldirector Schmidt in Pesth erbaute durch Eleganz u. Zweckmäßigkeit auszeichnet. Mögen diese Anstalten auch noch so lockend für die rohe Menge sein und möge der große Haufen auch noch so viel Beifall an die Spectakelstücke verschwenden, die ihm daselbst geboten werden, so ist ein solcher Tempel doch der wahren Kunst unwürdig und begabte, ihren Werth u. ihre Bestimmung fühlende Künstler haben es bis jetzt verschmäht, in der A. zu spielen. (R. B.)

Arēna, ein Theater in Mailand (s. d.).

Arēna (Giuseppo), ital. Componist, der um 1750 sehr beliebt war; 2 Opern: Pigrane und Achille in Sciro, sind erhalten und sprechen für sein Talent. (3.)

Ārents (Thomas), geb. 1622 zu Amsterdam; machte sich in seinem Vaterlande durch mehrere Trauerspiele und Gedichte, Amsterdam 1724, bekannt; starb 1701. (M.)

Arēsti (Floriano), Capellmeister und Componist in Venedig um 1710; wurde zu den größten Meistern seiner Zeit gezählt, 4 Opern von ihm sind noch vorhanden. (3.)

Arēsto (Christl. Georg Heinr., genannt Burchhardi), geb. zu Schwerin 1764, kam sehr jung zum Theater und war lange Zeit beliebtes Mitglied des Stadttheaters zu

Hamburg. Seine Schauspiele: Vergehen und Größe, der friedliche Sohn, besonders aber: die Soldaten, haben viel Glück gemacht und letztere sind noch auf dem Repertoir. (B.)

Aretīno (Pietro), geb. 1492 zu Arezzo. Ein beißender Spötter, Pasquillant, Satyrist, hündischer Schmeichler, Atheist und bei alle dem auch Verfasser von religiösen Schriften. A. war feil und eben so lax in seinen Grundsätzen, als liederlich und unzüchtig in seinen Gedichten; dabei boshaft und persönlich feig. Sein großes Talent verschaffte ihm den Beinamen des Göttlichen. Er schrieb auch mehrere gute Lustspiele. Er starb 1557, indem er heftig lachend mit dem Stuhle, auf dem er saß, zurückschlug und den Hals brach. (H. M.)

Argändische Lampen, s. Beleuchtung.

Argēnti, 1) (Augustin), lebte in der letzten Hälfte des 16. Jahrh. zu Ferrara; einer der Ersten, welche Hirtenstücke für das Theater verfaßten. 2) (Verso), dessen Bruder, Rechtspraktikant, schrieb das Lustspiel: la prigione, eines der besten seiner Zeit. (M.)

Ārglist (Alleg.), wird unter dem Bilde eines Weibes dargestellt, welches mit der einen Hand eine fromme Larve vor das Gesicht nimmt, mit der andern einen Dolch hinter den Rücken versteckt. Daneben ein arglistiger Fuchs. Die Dichter wählten zum Sinnbilde der A. einen Skorpion, der unter einem Stein hervorkriecht. (M.)

Argonauten (Myth.), s. Jason.

Argonautenōrden (Orden vom halben Mond, Schifforden, Nicolaiorden), gestiftet vom König Karl III. von Neapel 1382, ging im 15. Jahrh. wieder ein. Ordenszeichen: ein Schiff mit der Devise: non credo tempori, er wurde an einer muschel- oder halbmondförmig gegliederten Kette getragen; die Ritter trugen Mäntel mit Lilien besät, auf welche die Ordenszeichen gestickt waren. (B.)

Argumēnto (ital.), der Stoff oder das Sujet in der extemporirten Komödie (commedia dell' arte) der Italiener, nach welchem das Scenario entworfen wurde, war entweder aus Erzählungen genommen oder vom Dichter, deren jede Truppe meist einen oder mehrere hatte, entworfen. Calderoni, Cecchini, Riccoboni u. A. waren Directoren und Dichter dieser Art in einer Person. Das A. wurde der Truppe vorgelesen und nur dann als Grundlage eines Stückes angenommen, wenn es allen ohne Ausnahme gefiel. Jeder Schausp. bekam eine Abschrift desselben, um die Stelle zu erkennen, die er einzunehmen habe. Bei allen gedruckten Skeletten solcher extemporirten Komödien findet sich das A.; eine Sitte, die in neuester Zeit Alexander Dumas und Victor Hugo bei ihren Dramen wieder aufgefrischt haben, wo auch in der Vorrede

auseinander gesetzt wird, wo, wie und wann der Stoff aufgefunden und worin sein Verdienst bestehe. (L. S.)

Ariădne (Myth.), Tochter Minos II. und der Pasiphaë. Minos hatte auf Kreta ein großes Gebäude, das Labyrinth, und verwahrte darin ein stierartiges Ungeheuer, den Minotaurus. In einen Krieg mit Athen verflochten, zwang er die Stadt zum Frieden unter der harten Bedingung, daß sie ihm jährlich 7 Knaben und Mädchen zum Tribut schicken sollte, die sodann dem Minotaur vorgeworfen wurden. Unter diesen befand sich Theseus (s. d.), dessen schöne Gestalt der A. Liebe einflößte. Mit ihrer Hülfe tödtete er das Ungeheuer und half sich aus dem Labyrinthe glücklich durch einen aufgerollten Faden wieder heraus, den sie ihm mitgegeben und am Eingange des Gebäudes befestigt hatte. A. entfloh mit Theseus, der sie aber auf der Insel Naxus verließ, worauf sie von Bacchus getröstet wurde. Das von Benda componirte Monodrama: Ariadne auf Naxus, ist bekannt. (K.)

Ārie, 1) (Poet.). Ob die A. ein für sich bestehendes Ganzes oder Theil eines größern Gedichtes, z. B. einer Oper sei, sie verlangt in beiden Fällen die Darstellung eines Gemüthszustandes, der durch die Musik zur klaren Anschauung gebracht werden kann. Früher galt es als Regel, daß die A. in 2 Theile zerfallen müsse, von denen der eine die allgemeine Aeußerung des Gefühls, der andere die Besonderheiten desselben enthalte. Diese beengende Regel hat zwar keine Geltung mehr, aber der Dichter einer A. muß sich doch immer verschiedenen Beschränkungen unterwerfen: das Gedicht darf nicht zu lang und muß in sich abgeschlossen sein; die geschilderten Gefühle müssen das Interesse in Anspruch nehmen und einen verschiedenartigen Ausdruck zulassen, einen weichen lyrischen für das Adagio oder Andante, einen kräftigern für das Allegro rc. Außerdem hat der Dichter alle scharfen und Zischlaute möglichst zu vermeiden und muß eine vokalreiche und klangvolle Wortfügung hervorzubringen suchen. 2) (Musik). Die A. ist entweder ein für sich bestehendes Musikstück, oder einer der bedeutendsten Theile einer größern Composition, einer Oper, eines Oratoriums rc.; sie ist für Eine Singstimme componirt, wird von Instrumenten begleitet und unterscheidet sich durch dram. Leben, bedeutendere Declamation, das gewöhnlich vorhergehende Recitativ, größern Umfang und größere Schwierigkeiten im Vortrage von der Cavatine und dem Liede (s. d.). Sie ist aus der Monodie, einem Gesange für Eine Stimme mit Instrumentalbegleitung, hervorgegangen und ihr Ursprung im Anfange des 17. Jahrh. zu suchen. In einer der heutigen Form ähnlichen Ausbildung finden wir dieselbe bei Alessandro Scar-

latti am Ende des 17. Jahrh. Doch unterlag die Form im Laufe der Zeit noch mannigfachen Modificationen und Gluck war der Erste, der die heutige Gestalt der declamatorischen A. einführte und dieselbe mit dem Textinhalte in Einklang brachte. Diesem declamatorischen Style der A. setzten Händel und Bach den contrapunktischen entgegen, in welchem die Begleitung auf Kosten der Gesangstimme begünstigt war; Mozart vereinigte gleichsam die Vorzüge beider in dem concertirenden Style, in welchem Stimme und Instrumente mit einander wetteifern, ohne sich gegenseitig zu geniren. Getrennt von diesen Arten ist noch die Bravour-A., die es sich zum Vorwurfe macht, mit dem Gesange Kehlenkunststückchen und musikalische Luftsprünge zu verbinden; als eine Probe der Fertigkeit und Gewandheit, als einzelnes Musikstück mag sie gelten und Anerkennung verdienen: zum Ausdruck dram. Affecte paßt sie durchaus nicht und wie sehr auch unsere neuern Opern damit überhäuft sind und wie gern auch Sänger und Sängerinnen damit prunken, sie kann nimmer in eine wahrhaft dram. Composition gehören. Die A. ist unzweifelhaft eine der schwierigsten Parthien in der Composition, wie im Vortrage; als das musikalische Gemälde eines Seelenzustandes erheischt sie vom Componisten, daß er alle divergirenden Nuancen des darzustellenden Zustandes zu erfassen und musikalisch auszusprechen wisse; der Sänger aber muß nicht allein das vom Dichter und Componisten ausgesprochene Gefühl im Vortrage wiedergeben, sondern auch in Mimik und Gesticulation dasselbe anschaulich machen. Hier zeigt sich zunächst die Unzulänglichkeit des Darstellungstalentes und wir sehen häufig den Vortrag einer A. nur von telegraphischen Armbewegungen begleitet, die nichts weniger als Seelenzustände ausdrücken. Indem wir für das Nähere auf den Artikel Vortrag verweisen, müssen wir noch auf einen Unfug hindeuten, der in der neueren Zeit überhand genommen hat: es ist dies die Unart einiger Sänger und Sängerinnen, mitten in einer deutschen Oper eine A. in ital. Sprache vorzutragen; dieser Mißbrauch, dessen nur die Beschränktheit fähig ist, da dadurch nichts bewiesen wird, als daß der Sänger das Talent besitzt, einige ital. Floskeln zu memoriren, zeigt eine solche Verkennung der dram. Composition und der Aufgabe, die sie dem Sänger stellt, daß keine Rüge zu scharf sein kann, die zum Ziele hat, den Sänger und die verblendete Bühnenverwaltung, die den Unfug duldet, in die Schranken ihrer Pflicht zurückzuweisen. (7.)

Arien (Bernh. Christ. d'), geb. zu Hamburg 1754, Rechtsgelehrter, Verfasser mehrerer Dramen und vaterländischer Trauerspiele; starb um 1795. (M.)

Ariëtte (Mus.), ein weniger ausgedehntes Musikstück,

welches in Text und musikalischer Haltung leichter ist, als die Arie, aber dieselbe Sorgfalt in der Ausführung erfordert. (7.)

Arīon (Myth.), berühmter Zitherspieler zu Korinth um 628 v. Chr. Als er sich auf der Ueberfahrt von Italien nach Griechenland befand, mutheten ihm die nach seinen ersungenen Schätzen gierigen Schiffer zu, selbst in das Meer zu springen und sich zu ertränken. Da sang und spielte A. so rührend, so anlockend, daß sich die Delphine um das Schiff versammelten und einer von ihnen den A., als er hinabgesprungen, auf den Rücken nahm und an das Ufer rettete. A.s Lyra und Gesangsmacht sind eben so berühmt, wie die des Orpheus und des Amphion (s. d.). (K.)

Ariōso (ital.; Mus.), sangbar, beim Recitativ Bezeichnung derjenigen Stellen, die mit besonderem Ausdruck und Gefühl vorgetragen werden müssen. (7.)

Ariōsti (Attilio), geb. zu Bologna um 1660, widmete sich Anfangs dem geistlichen Stande und trat in den Servitenorden, trat aber aus Liebe zur Musik nach erhaltener Dispensation ins Weltleben zurück; schrieb 1696 eine einactige Oper: Daphne, welche ihm einen Ruf als Capellmeister nach Berlin verschaffte. 2 Opern jedoch, die er auf das dortige Theater brachte, hatten keinen Erfolg und unzufrieden mit dem deutschen Geschmacke, kehrte A. in sein Vaterland zurück, wo der Beifall ihm von Neuem in vollem Maße lächelte. A. aber wollte auch in Deutschland berühmt sein, ging 1708 nach Wien und brachte eine neue Oper aufs Theater, die jedoch gänzlich durchfiel. Dieses Unglück verleidete ihm die Composition, er entsagte ihr eine Zeit lang und widmete sich bis 1721, umherreisend, blos dem Violoncellspiel, in dem er Virtuosität erlangt hatte, wurde dann als Componist an die königl. Academie nach London berufen, wo er seine Opern zur Darstellung brachte und durch den mäßigen Erfolg ermuntert, wieder zu componiren begann. Aber Händels immer wachsender Ruhm ließ ihn nicht aufkommen und er trat bald wieder in Vergessenheit zurück. In seinen 15 nachgelassenen Opern dominirt die Mönchsgelehrsamkeit und die kokette Forcirung aller Stylarten über die Productivität natürlicher Anlage. (3.)

Ariōsto (Ludovico), geb. 1474 zu Reggio, einer der berühmtesten Dichter Italiens, durch seinen rasenden Roland der eigentliche Ausbildner des romantischen Epos, zum Theil Vorbild für Wieland, auch Verfasser von 5 Komödien. Alfons I., Herzog von Ferrara, wollte ihm wohl. Anmuth, Fruchtbarkeit und blühende Fülle der Phantasie, Witz und Mannigfaltigkeit der Charakteristik und Situationsmalerei zeichnen A. vorzüglich aus. Wer erinnert sich nicht der rei=

zenden Schilderung, welche Antonio in Göthe's Tasso von ihm entwirft? A. starb 1533 zu Ferrara. (H. M.)

Aristăgoras, griechischer Komödiendichter, als Verfasser des Mammakythos oder Dummkopfs bekannt. (W. G.)

Aristărchus, aus Tegea, nicht zu verwechseln mit dem Kritiker gleichen Namens, ein Tragödiendichter, Zeitgenosse und Nebenbuhler des Euripides. Von seinen 70 Tragödien erhielten nur zwei den Preis. Das beste war sein Achilles, den Ennius ins Lateinische übersetzte; auch ein Tantalus und Aesculap, welches letztere er, von einer Krankheit genesen, dem Gott widmete, werden gerühmt. (W. G.)

Aristŏcles, schrieb über die Chöre und über Musik.

Aristodēmus, tragischer Schausp. zu Athen, des Demosthenes und Philippus Zeitgenosse. Als König Philipp nach der Einnahme und Zerstörung Olynths (348 v. Chr.) die attische Küste beunruhigte und der Zorn der Athenienser hierdurch aufgeregt wurde, bestach Philipp die beiden Schausp., A. und Neoptolemus, diesen Zorn durch vortheilhafte Schilderungen von ihm zu beschwichtigen. A. befand sich auch unter den Gesandten, welche die Athenienser, wiewohl vergebens, zum Abschluß eines Friedens schickten. (W. G.)

Aristŏmenes, 1) Komödiendichter zu Athen, bewarb sich 425 v. Chr. und 389, als der Plutus des Aristophanes aufgeführt wurde, um den Preis. 2) Ein Schausp. zu Athen und Freigelassener Hadrians, schrieb auch ein Buch über das Opfern. (W. G.)

Aristŏnymus, 1) Lustspieldichter und Bibliothekar in Alexandrien zur Zeit des Ptolemäus Philadelphus. 2) Komödiendichter zu Athen, Verfasser des frierenden Sonnengottes und des Theseus. (B. u. W. G.)

Aristŏphanes, von den Alten der Komiker genannt, wie Homer der Dichter hieß, der Einzige aus der alten Komödie, von welchem ganze Stücke von den 54, die er schrieb, auf uns gekommen sind. A. begann seine Wirksamkeit als dram. Dichter bald nach dem Tode des Perikles (429). Noch mehr wegen der wohlmeinenden, ächt bürgerlichen Gesinnung, welche er gegen das Volk an den Tag legte, als wegen der vollendeten Schönheit seiner Dichtung, wurde ihm die Ehre zu Theil, mit einem Zweige vom heiligen Oelbaum bekränzt zu werden. Sein Ruhm drang bis zu den Persern, so daß sich der König von Persien nach ihm öfters erkundigte. Plato übersendete dem syracusanischen Fürsten Dionysius die Stücke des A. als das lebenvollste Bild der atheniensischen Demokratie. Seine ersten Stücke: die Dädaler und die Babylonier, sind leider verloren. In den darauf folgenden, besonders in den Rittern, griff er den Nachfolger des Perikles, den mächtigen, aber elenden Kleon, mit allen Geiseln des Spottes

an. Kein Maskenmacher wagte es, dessen Maske zu fertigen, kein Schausp. die Rolle zu spielen. A. mußte daher selbst in derselben, das Gesicht mit Mennig gefärbt, auftreten. Kleon schwieg dazu, wohl im Geiste der damaligen Demokratie, welche dergleichen Hemmungen der komischen Bühne nicht kannte und wollte. Nächst Kleon geiselte er vorzüglich den Lampenmacher Hyperpolis. Ueberhaupt rieb er sich von Anfang seiner Laufbahn, bis zu Ende derselben, an den Mächtigsten; kein Beamter, der sich Veruntreuung hatte zu Schulden kommen lassen, Keiner, der sein Leben durch Unzucht, durch Privat= oder öffentliche Schuld befleckte, entging seiner Rüge, und Rücksichten kannte er so wenig, daß er in den Wespen selbst den Archonten Amanias, unter welchem dies Stück aufgeführt wurde, verspottete. Nirgends zeigt sich sein edler, auf die ächte Freiheit und eine von Schlacken geläuterte Demokratie gerichteter Sinn mehr, als in dem bald rauhen und strafenden, bald milden und ermahnenden Tone, worin er zum Demos, dem souverainen Volke selbst spricht. Unablässig rügte er dessen Leichtsinn, Beweglichkeit und Neuerungssucht. Nichts ist ergötzlicher, nichts wahrer als das Bild, welches er in den Wespen von einem athenienſischen Bürger entwirft, der im Hochgefühl seiner Wichtigkeit nichts als Verschwörungen gegen den Staat im Kopfe hat, während sein Hauswesen sich zerrüttet. Der Freimuth des A. verstummte auch unter der Oligarchie i. J. 411 nicht, wo er die Lysistrata und die Thesmophoriazusen auf die Bühne brachte; aber als der unglückliche Ausgang des großen peloponnesischen Kriegs die freie Verfassung, die Seeherrschaft und damit den Reichthum Athens vernichtete, als politischer Beschränkungen und mangelnder Mittel wegen der Aufwand der Chorausstattung weggelassen wurde und mit dem Chor auch die Parabase, das Hauptelement der Komödie, unterblieb, da mußte sich auch A. den widrigen Umständen fügen und dem neuen Charakter der sogenannten mittleren Komödie huldigen. Sein Plutus (aufgeführt 394) erschien daher bereits ohne Chor und das letzte Stück: Kokalus, das er auf die Bühe brachte, gehörte schon einer Zeit an, welche den harten und freien Spott der alten Komödie nicht mehr zu ertragen vermochte. Ein junger Mensch verführt darin ein Mädchen und heirathet sie, nachdem er ihre Abkunft entdeckt hat. Damit beginnt eine Epoche des Lustspiels, welche, sich in engem, bürgerlichem Kreise bewegend, mit jenen großartigen, auf das Oeffentliche gerichteten und das Oeffentliche behandelnden Staatskomödien wenig mehr gemein hat. Bei dem engen Zusammenhange, in welchem die Komödie mit dem Staat, die Darstellung auf der Bühne mit dem öffentlichen Leben stand, ist A. nicht blos in litera=

rischer, sondern auch in kritischer und politischer Hinsicht zu beurtheilen. Wollte man hiernach seine Stücke classificiren, so müßte man den Fröschen eine kritische, den Wolken eine philosophische, den übrigen Stücken eine vorzugsweise politische Beziehung geben. Das erst genannte Stück ist hauptsächlich gegen Euripides gerichtet, in einer Weise, die jüngst der Graf Platen in seinen ganz Aristophaneischen Versen nachgeahmt hat. Euripides wird hier als der Repräsentant des verdorbenen Geschmacks dem erhabenen Aeschylus entgegengesetzt. Auch kommt A. überall auf Aeschylus, als einen wahrhaften Dichter und Vertreter der ächten Poesie, zurück. Wie mit Euripides der verfeinerte Geschmack in der Poesie, so wird in den Wolken die Philosophie als Spitzfindigkeit in der Person des Socrates und seines Schülers, der Nachteule Charephon, verspottet. Diesen, wie A. meint, müssigen Grüblern u. redefertigen Zungenhelden gegenüber, stellt A. das Bild der alten biedern Zeit auf, welche dem Staate keine Rabulisten und Dialektiker, sondern nur wackere, zuverlässige, einfache und tapfere Bürger schenkte. Er wollte statt des hohlen, philosophischen Nichts etwas Positives, ein auf dem festen Grunde gediegener und körniger Sitte erbautes Bürgerthum. Wollte man daher den Charakter dieses merkwürdigen Stücks genau bestimmen, so wäre es der pädagogische; denn das Streben der Zeit, sich Fertigkeiten des Geistes anzueignen, ohne feste sittliche Grundlage, ist es, was er bekämpft und was ihn veranlaßt, seiner Zeit das Bild derjenigen gegenüber zu stellen, aus welcher jene Marathonkämpfer, jene schlichten, biedern Republikaner, ohne Schulweisheit, aber von starkem Willen, kräftiger Seele und rascher Faust, wenn es galt das Vaterland zu vertheidigen, hervorgingen. Daß er sich gerade Sokrates auserſah, um an ihm seinen Unwillen auszulassen, ist ihm zum Vorwurf gemacht worden, kann ihm aber, wenn man sich auf seinen Standpunkt versetzt, nicht so sehr verdacht werden. Dem Manne persönlich zu schaden, daran hat er gewiß nicht gedacht. Die übrigen Stücke tragen in ihrer Hauptrichtung mehr einen politischen Charakter, wiewohl bei der steten Beziehung auf die Wirklichkeit die Anspielungen so mannigfach, die Richtungen so verschieden sind, daß es schwer ist, eine genaue Sonderung vorzunehmen. Alle stimmen jedoch darin überein, daß sie uns den Dichter als Feind der modernen Bildung oder Ueberbildung seiner Zeit zeigen. Ob er so viel genützt und Gutes gewirkt habe, wie Kannengießer in seiner komischen Bühne meint, möchten wir sehr bezweifeln. Seine Zeit hörte seine Witze und lachte; weiter gings gewiß nicht; großartigen, politischen Einfluß, wie ¾ Jahrh. später Demosthenes, hat er nicht geübt, wiewohl auch dieser nicht mehr

durchzudringen vermochte. In literarischer Hinsicht wurde er jedoch das ganze Alterthum hindurch sehr hoch gestellt; selbst Plato bewunderte ihn und sagte, daß auf seinen Lippen die Charitinnen wohnten. Wenn in seinen Stücken die Fabel noch nicht zum Ganzen geeint ist, wenn uns oft eine Reihe lose verbundener Scenen vorgeführt wird, so war dies nicht Mangel an Geschicklichkeit beim Dichter, sondern der Geist und Charakter der alten Komödie, welche das wirkliche Leben, hauptsächlich das öffentliche treu darstellen wollte und weiter nichts für nöthig hielt, als die bunten Gruppen unter einen poetischen Rahmen zu bringen und ihnen so scenische Haltung zu geben. Erfindungs= und geistreicher als er, läßt sich schwer ein Lustspieldichter denken, wiewohl Manche Eupolis noch über ihn stellen; die griechische Sprache ist von ihm mit bewunderungswürdiger Meisterschaft und Kunst behandelt worden, sein Versbau ist wie der reinste Metallklang und die furchtbaren Pfeile des Spottes hat nie Jemand mit solcher Nachdrücklichkeit zu schleudern gewußt, als dieser gewaltige Geist. Die Kraft und Schönheit seiner Sprache ist selbst von christlichen Kanzelrednern als Muster angesehen worden, nach dem sie sich bildeten. Was einseitige Menschen, wie z. B. Voltaire, über den großen Dichter geurtheilt haben, verdient keine Beachtung. Ein gewichtigerer Zeuge gegen A. ist in dem eben so gelehrten, als glänzenden und geistreichen Plutarch aufgetreten, aber keineswegs ein gerechterer; der durch den künstlichen Geschmack seiner Zeit verzärtelte Philosoph begriff in der Luft, die er am römischen Kaiserhofe einathmete, nicht mehr die kräftige und derbe Originalität des freien Volkslebens und verkannte daher die Stellung der Komödie zu demselben. A. übte den Chor nicht mehr selbst ein, sondern übertrug dies Geschäft den ausgezeichneten Chorlehrern Callistratus und Philonides. Dieselben Männer aber nahmen auch die wichtigsten Rollen darin. Schließlich möge hier noch der vollständigeren Uebersicht halber der Inhalt der 11 von ihm noch übrigen Komödien mitgetheilt werden. In den A c h a r n e r n, mit denen er 425 v. Chr., also in der eigentlichen Gluth des Kriegs, auftrat, sucht er offenbar den Atheniensern friedliche Gesinnungen einzuflößen, indem er die unsinnige Kriegswuth persiflirt und die Süßigkeit des Friedens schildert. Im folgenden Jahre stellte er s e l b s t in den R i t t e r n den Kleon dar, als einen neugekauften Sklaven, der sich in die Gunst seines Herrn, Demos, d. i. das Volk, eingeschlichen hat und seine Mitsklaven, Demosthenes und Nikias, tyrannisirt. Diese verabreden daher eine Intrigue gegen ihn und stellen einen Wursthändler gegen ihn auf, der, von den Rittern unterstützt, Kleon verdrängt. Dies Stück ist höchst witzig und weit gelungener, als das vorhergehende;

auch gewann er durch beide den ersten Preis gegen Cratinus und Aristomenes. Im J. 423 ließ er die Wolken aufführen, das Stück, welches von Allen die größte Berühmtheit, aber auch die meiste Anfechtung erfahren hat. Strepsiades, ein Athener von altem Schrot und Korn, aber durch seinen Sohn Pseidippides (Alcibiades?) in Schulden gerathen, bringt diesen zu Socrates in die Schule, um hier Recht in Unrecht verdrehen zu lernen, damit er vor Gericht seine Schulden hinwegraisonniren könne. Anfangs lernt der Junge nichts und der Alte entschließt sich, selbst den Cursus anzutreten; allein da sein Kopf bereis zu hart ist, muß der Sohn von Neuem anfangen und macht bald solche Fortschritte, daß er dem Vater die Rechtmäßigkeit der Prügel zu beweisen vermag, mit denen er ihn versieht. An ergötzlichen Situationen und witzigen Einfällen ist das Stück wirklich einzig in seiner Art. A. arbeitete für das folgende Jahr die Wolken um, so wie wir sie jetzt besitzen, und erlangte in demselben auch durch die Wespen den ersten Preis. Passend war dieser Titel gewählt, um die Gerichtswuth der Athener zu persifliren, die gleich Wespen über ihre Opfer herfielen. Ein verständiger und wohlhabender junger atheniensischer Bürger sucht seinen Vater von jener Leidenschaft zu heilen, die ihn, wie einen großen Theil von dessen Mitbürgern, die unter der Gestalt von Wespen auftreten, gänzlich beherrscht und sperrt ihn deßhalb ein. Die Erfindung ist sinnreich und die Durchführung meisterhaft. 421 brachte er den Frieden auf die Bühne. Trygaris holt darin die gefangen gehaltene Eirene vom Himmel. Die Tendenz des Stücks war Förderung des nach Brasida's und Kleons Tode in der Schlacht bei Amphipolis eingeleiteten Friedens. Die Stücke bis 415 sind verloren gegangen; in diesem Jahre trat er mit dem merkwürdigen und in einer auf ihre Freiheit eifersüchtigen Demokratie gewagten Stück: die Vögel, auf. Pristhetäros tritt mit der Tochter des Zeus, der Basileia (dem Königthum) vermählt, an die Spitze der Republik, die er von allen unnützen Subjecten reinigt. Gewiß war der versteckte Sinn: Alcibiades ein Principat nach Art des Perikles zu übertragen. Ameipsias gewann über ihn den Preis. Die Thesmophoriazusen, i. J. 412 ohne Glück aufgeführt, waren gegen Euripides und seine Dichterfreunde gerichtet. Die Weiber in corpore versammelt, ziehen ihn wegen seines Weiberhasses zur Verantwortung; die tragische Kunst des Euripides wird ebenso lächerlich gemacht, wie die dialektische der Sophisten in den Wolken. Der wieder ausgebrochene peloponnesische Krieg bewog den Dichter in dem nämlichen Jahre in der Lysistrata zum Frieden zu rathen, indem die Weiber ihren Männern den Zutritt zu sich versagen, bis Friede ge=

schlossen sei. 409 gab er den Plutus, den er 389 umgearbeitet wieder auf die Bühne brachte; 406 die Frösche, ein gegen Euripides gerichtetes Stück, in welchem Bacchus in die Unterwelt hinabsteigt, um einen guten Tragödiendichter heraufzuholen; in der zwischen Aeschylus und Euripides angestellten Prüfung sinkt dieser tief unter jenen herab. Die Ekklesiazusen, welche 393 aufgeführt wurden, sind das letzte Stück von politischer Tendenz und dieselbe ist schon ziemlich allgemein. Die Weiber bemächtigen sich darin der Staatsregierung und führen eine Ordnung der Dinge ein, in welcher nur dem Alter ein höheres Ansehen zugestanden wird. Die praktische Anwendung auf die athenienſischen Verhältnisse ist hier sehr leicht zu finden. 389 ließ er den Plutus umgearbeitet noch einmal aufführen. Die Tendenz des Ganzen ist nicht mehr politisch, so wie auch die der nachfolgenden Stücke: Kokalus und Aeolosikon, es nicht ist; alle drei gehören bereits der mittlern Komödie an. (W. G.)

Arīstophon, Komödiendichter; es sind noch einige witzige Fragmente aus seinem Arzt, Plato, Pirithous und einigen anderen Stücken vorhanden. (W. G.)

Aristōteles und die **Aristotēlischen Regeln für das Drama.** A. wurde 384 v. Chr. zu Stagira in Macedonien geboren. Von seinem Vater Nicomachus erbte er den Sinn für die Naturwissenschaften, in denen er als Schöpfer einer ächt wissenschaftlichen Behandlung auftrat. Seine Studien führten ihn nach Athen. König Philipp von Macedonien zeigte ihm im J. 356 v. Chr. die Geburt eines Sohnes, des großen Alexander, mit dem schmeichelhaften Zusatze an: ich danke den Göttern, daß sie ihn mir zu Deiner Zeit geboren werden ließen, in der Hoffnung, Du werdest einen König aus ihm ziehen. Zu diesem hohen Geschäft wurde er 13 Jahre später (343) auch wirklich berufen, und nur selten hat die Fügung der Dinge einen solchen Lehrer und solchen Schüler zusammengeführt. 331 kehrte er wieder nach Athen zurück und lebte hier ganz den höheren philosophischen Studien. Kabalen und Intriguen vertrieben ihn wieder, indem diese die nämliche Anklage wider ihn erhoben, welche zu Athen dem Sokrates, Anaxagoras und anderen Philosophen verderblich worden ist: die Anklage wegen Atheismus. Er verließ daher Athen und ging nach Chalcis auf Euboea, wo er seinem Leben im J. 322 durch Gift ein Ende machte. Seine Schriften, welche das ganze Gebiet der Wissenschaften umfaßten, sind nur zum Theil und sehr verstümmelt auf uns gekommen. Von denen, welche sich auf Aesthetik und das Bühnenwesen im Besonderen bezogen, sind die vom Schönen und von den Chören verloren gegangen, und die Poetik allein ist in einer höchst unvollkom-

menen und skizzenhaften Gestalt erhalten worden, was ihr Verständniß außerordentlich erschwert. Aber auch so bleibt die Schrift ein höchst beachtungswerthes Denkmal der Kunstansicht des Alterthums, namentlich für die Dramaturgie, da die Tragödie vorzugsweise in ihr behandelt wird. Die darin aufgestellten Regeln werden der Hauptsache nach stets als Gesetze dienen müssen und haben dafür bis jetzt auch wirklich gegolten, wie denn Lessing sich nicht scheute, in denselben seinen poetischen Kanon anzuerkennen. Wo sie auf Abwege geführt haben, sind sie nicht verstanden worden, wie bei den Franzosen. Nachahmung, Nachbildung des Guten, d. h. Darstellung des Guten in sittlich freier Handlung, ist das Wesen der Tragödie, Nachahmung überhaupt das Wesen der Kunst und namentlich der Poesie. Aber die Nachahmung, die instinctartig in der menschlichen Natur begründet liegt und deren Trieb als Mutter aller Künste betrachtet werden muß, ist nicht bloße Copie des gemein Natürlichen und Gegebenen, sondern die Darstellung desselben, in so fern es nach einem Princip zu innerer Uebereinstimmung verbunden und nach der Idee der Vollkommenheit oder Vollendung zu einem harmonischen Ganzen vereinigt wird. Die Classificirung der Kunstarten gründet sich darauf: Womit? Was? und Wie? nachgeahmt oder dargestellt wird. Das erstere kann durch Farben, Töne, Rhythmus, Tact, Versmaß, Sprache ꝛc. geschehen und es ergeben sich daraus die verschiedenen Künste der Malerei, Musik, Orchestik, Poesie und die Arten der letztern: Epos, wo Rhythmus, Numerus und Sprache in Anwendung kommen; Drama, wo mit Ausnahme der Farben sich das Genannte Alles vorfindet ꝛc. Nach dem Wie? erscheint uns der Dichter als erzählend im Epos, als selbst und mit eigener innerer Bewegung redend in der Lyrik, als Andere handelnd und redend darstellend im Drama. Je nachdem dieses das Gute oder Schlechte (das Was?) darstellt, d. h. das Erhabene oder Gemeine, oder das Ernste oder Lächerliche, ist es Tragödie oder Komödie. Die Komödie, welche sich aus den Phallusliedern in letzter Instanz entwickelte, hatte, auch als sie schon die bloß jambische Form abgestreift und dramatische Gestaltung angenommen, mit äußerer Vernachlässigung zu kämpfen und die Geschichte ihrer Entwickelung ist daher ziemlich unbekannt. Ihre Aufgabe ist übrigens nicht die Darstellung des ganz Schlechten, sondern die des Lächerlichen, das einen Theil oder eine Art des Schlechten ausmacht; denn lächerlich ist das Verkehrte oder Fehlerhafte, wenn auch nicht eigentlich Schädliche oder Verderbliche, wie z. B. eine häßliche Fratze. Die Tragödie, wenn gleich diejenige Kunstform, in welche sich nach dem Untergang der epischen Zeit das ernste und dem Er-

habenen zugewandte Gemüth flüchtete, konnte doch erst spät den ihr eigenen feierlichen Ton annehmen, da sie aus spaßhaften Satyrliedern hervorgegangen war; sobald die Trennung aber einmal geschehen, warf sie den zum Tanz geeigneten satyrischen Tetrameter von sich und vertauschte ihn mit dem für Handlung und Gespräch bequemen Jambus. Tragödie ist die Darstellung, nicht Erzählung einer ernsten, erhabenen und in sich vollkommenen Handlung im Schmuck der Poesie und unter Herbeiziehung der Künste (Musik, Metrik 2c.), wie sie für jeden Theil derselben (Chorlied, Episode 2c.) angemessen sind, um durch Mitleid und Furcht eine Läuterung der Seele zu bewirken. Für die Darstellung der Handlung ist scenischer Apparat (Schausp., Costüm, Decoration u. dgl.) erforderlich; die handelnden Personen bedürfen, um sich zu äußern, der Rede oder Diction, welche Rhythmus und Melodie zu Hülfe nimmt, die Handlungen als sittliche und vernünftige Handlungen beruhen auf Charakter, d. h. Gesinnung und Gedanken. Der Inhalt der Handlung selbst ist das Sujet oder die Fabel. Aus diesen 6 Stücken besteht die Tragödie. Hauptsache ist nicht der Charakter, sondern die Fabel oder die kunstvolle Anordnung des Geschehenden, da die Tragödie kein Bild vom Menschen, sondern vom Leben desselben ist, von Glück und Unglück. Der Charakter ist nur untergeordnet, oder in die Handlung eingeschlossen, aus ihr sich entwickelnd*). Die meisten Tragödien in alter Zeit waren ohne Charakter und nichts desto weniger unterhaltend. Was zunächst die Anlage der Fabel betrifft, so muß diese, da die Schönheit in der rechten Größe und im Maß beruht, angemessene Länge haben, das Maß aber aus der Sache selbst genommen werden, und hiernach ist diejenige Größe oder Länge die rechte, wo nach Wahrscheinlichkeit oder Nothwendigkeit, die in der Verkettung der auf einander folgenden Begebenheiten begründet liegt, aus Glück Unglück oder auch das Umgekehrte erfolgt. Dem Inhalte ist Einheit nothwendig; aber diese besteht nicht darin, daß die Geschichte von einer Person hergenommen ist; denn es gibt ja viele Handlungen einer Person, aus denen doch nie **eine** Handlung zu werden vermag. Homer, der in dieser Hinsicht ewig Muster bleiben wird, nahm nicht Alles in der

*) Das heißt entweder: das Stück ist kein Charakterstück, wie in der Komödie, oder nach griechischer Ansicht: der Charakter ist zwar frei und handelt so, aber unter dem Einfluß eines Höheren, des Schicksals, gegen welches er ankämpfen, aber welches er nicht bezwingen kann. Dies gestaltet die Handlung, nicht der Mensch, der bei aller Kraft und Activität doch passiv da steht, wie Oedipus.

Odyssee auf, was dem Odysseus in seinem Leben begegnet war, sondern nur das Nothwendige. Eine Handlung stellt auch die Ilias dar und eins in sich geschlossen und ganz muß die Handlung jedes Stückes sein. Man erkennt dies daran, daß wenn ein Theil versetzt oder hinweggenommen wird, das Ganze dadurch verrückt und entstellt wird. Wo irgend ein Theil diese Wirkung auf das Ganze nicht hervorbringt, da macht er auch keinen (nothwendigen) Theil des Ganzen aus. Hieraus ergibt sich, daß der Dichter nicht zu sagen hat, was geschehen ist, sondern was hätte geschehen müssen nach den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit oder Nothwendigkeit. Geschichte bleibt aber immer Geschichte, auch wenn man sie in Versen bringt: sie trägt nur das Geschehene, die einzelnen Thatsachen vor, der Dichter aber das Allgemeine, das nach philosophischen Gesetzen zur Einheit und inneren Uebereinstimmung Geordnete. Wird dies nur erreicht, dann thun die historischen Namen nichts zur Sache, wenn man gleich größerer Wahrscheinlichkeit halber die Hauptpersonen gern aus der Geschichte nimmt, und man kann sich dreist von den historischen oder mythischen Ueberlieferungen lossagen, die ja doch nur Wenigen bekannt sind. Der Dichter ist nicht Dichter in so fern er das Geschehene in Verse bringt, sondern in so fern er es mit schaffendem Geiste durchdringt, und immerhin mag er selbst erfinden, sobald das Erfundene nur wahrscheinlich ist. Ein nothwendiges Merkmal der Tragödie ist das Schrecken und Mitleid Erregende, was am besten erreicht wird, wenn es nicht wie durch Zufall eintritt, da auch von dem, was so geschieht, dasjenige die größte Wirkung hervorbringt, was absichtlich erscheint, wie die Statue des Mitys, welche dem Mörder desselben im Theater zu Argos auf den Kopf fiel und ihn erschlug. Die **Fabel** ist wie die Handlung, welche von ihr dargestellt wird, entweder einfach oder verwickelt: ersteres, wenn sie ohne **Peripetie** und **Wiedererkennung**, letzteres, wenn sie mit dem Einen oder Andern oder mit beiden zu ihrer Entwickelung fortschreitet. Natürlich muß beides aber in der Anlage des Stückes begründet sein, so daß es sich mit Nothwendigkeit oder Wahrscheinlichkeit aus dem zuvor Geschehenen ergibt. **Peripetie** ist das plötzliche Umschlagen (wörtlich Umfallen) in das Gegentheil von dem, was erstrebt oder beabsichtigt wird, wie der Bote, der Oedipus durch die Entdeckung seiner Herkunft in Betreff seiner Mutter beruhigen will, das Gegentheil bewirkt. Die **Wiedererkennung**, durch welche Unbekannte plötzlich bekannt, und zwar Freunde oder Feinde werden, bringt die größte Wirkung hervor, wenn sie mit der Peripetie verbunden ist, wie im Oedipus; eine solche Scene flößt Mitleiden oder Furcht ein, wie es der Zweck der Tragödie ist. Außer der

Peripetie und Wiedererkennung gehört zur Fabel noch ein drittes: das Leiden, welches in einem tödtlichen oder schmerzvollen Vorgange, wie Tod, Verwundung oder Klage besteht. Die Tragödie verlangt nicht den einfachen Stoff, sondern den verwickelten; sie bedarf zur kunstvollen Vollendung der Peripetie, und zwar nicht der, welche aus Unglück in Glück, sondern aus diesem in jenes übergeht, um die Seele des Zuschauers mit Mitleid und Furcht zu erfüllen. Keineswegs aber soll der Gute unglücklich oder der Schlechte glücklich sein; denn jenes wäre abscheulich, dieses aber untragisch, weil es Lieblosigkeit gegen die Menschheit zeigte, ohne dabei Furcht oder Mitleiden einzuflößen; dies würde eben so wenig der Fall sein, wenn der ganz Schlechte in der Peripetie vom Unglück getroffen würde, da Mitleiden um den wider Verschulden Unglücklichen, Furcht aber um unsers Gleichen empfunden wird, welche beiden Gefühle das Mißgeschick des Bösewichts in uns nicht erwecken kann. Wer ist nun der Mann, bei dem die beiden Hebel tragischer Gemüthsaufregung in Anwendung gebracht werden sollen? Weder der rein Gute, noch der rein Schlechte, sondern der zwischen beiden in der Mitte stehende, der an sittlichem Charakter gewöhnliche, aber in der Welt durch Macht und Ansehen hochgestellte Mann, der nicht durch Schlechtigkeit oder Bosheit, sondern durch einen Fehler ins Unglück stürzt, wie Oedipus, Thyestes, Alkmäon, Orestes, Meleager, Telephus und die andern durch ihr Schicksal bekannten Gestalten aus alten Geschlechtern. Immer muß er jedoch mehr gut als schlecht sein. Das Einbrechen des Unglücks in der angegebenen Weise gehört zum Wesen der Tragödie und mit Unrecht wird Euripides daraus ein Vorwurf gemacht, daß so viele seiner Stücke mit furchtbaren Katastrophen endigen; bei allen seinen Mängeln ist er in dieser Hinsicht doch der am meisten tragische der Dichter. Furcht und Rührung müssen unmittelbar aus der Anlage und dem inneren Zusammenhange der Fabel selbst hervorgehen und die Vorgänge an und für sich selbst den Hörer mit Schauder erfüllen oder zum Mitleid bewegen, wie die Geschichte des Oedipus, ohne daß es nöthig wäre, durch Anwendung äußerer scenischer Mittel erst dem Auge des Zuschauers die Schreckensbilder vorzuführen. Dieses schon hat mit der wahren tragischen Kunst wenig gemein, noch weniger aber das Verwirren der Sinne durch das Wunderbare und Ungeheure*); denn nicht jeden Genuß soll die Tragödie erhaschen,

---

*) Wie viele Betrachtungen ergeben sich aus diesen kurzen Sätzen, welche Folgerungen! Was für Anwendungen auf unsere Zeit!

sondern nur den zu erstreben suchen, den sie ihrer Natur nach mit sich führt; dies ist aber der durch Furcht und Rührung entstehende, der aus der Geschichte selbst hervorgehen muß. Handlungen solcher Art müssen, wenn sie wahrhaft tragisches Interesse erregen sollen, unter Freunden und Blutsverwandten Statt finden, wie die That der Medea an ihren Kindern, der Clytämnestra, des Orestes und Alkmäon (tödtete seine Mutter Eriphyle, die übrigen Beispiele werden als bekannt vorausgesetzt); die des Oedipus (der am Vater verübte Todtschlag, der Keim der ganzen grauenerregenden Tragödie) u. a. Sie können dann entweder wissentlich verübt werden, wie bei der Medea der Fall ist, oder unwissentlich, wie beim Oedipus, wo dann nachher das Unglück erkannt wird, oder es erfolgt Erkennung vor Ausführung der That, in welchem Falle sie unterbleibt. Wissentlich die That vollziehen wollen und nicht vollziehen, wäre abscheulich und untragisch zugleich, weil ohne Wirkung, und kommt deßhalb auch nur selten vor, wie in der Antigone zwischen Hämon und Kreon (der Sohn will den Vater im Grabgewölbe der Braut tödten). Besser ist, die That unwissentlich verüben und nachher erkennen; dies verfehlt nie, einen gewaltigen Eindruck hervorzubringen; das beste aber, wenn es vor der That zur Erkennung kommt, wie in der Iphigenia zwischen dem Bruder und der Schwester. So weit von der Fabel. Bei dem Charakter ist viererlei zu beobachten: a) daß er gut und nicht unnöthig*) schlecht sei; so ist Menelaus im Orestes **) ein Beispiel von unnöthiger Schlechtigkeit; b) daß er passend oder angemessen sei, z. B. männliche Tapferkeit nicht der Frau beigelegt werde, oder ein Odysseus nicht mit weibischer Wehklage auftrete, wie in der Scylla; c) daß er ähnlich sei, d. h. den herrschenden Vorstellungen, welche wir von den Personen haben, entspreche; d) daß er gleichmäßig durchgeführt sei. Indem man die Charaktere sich entwickeln läßt, ist die nämliche Regel zu beobachten, wie bei der Fortführung der Handlung; wie in dieser ein so genauer Zusammenhang ist, daß immer nur geschieht, was nach dem Vorhergehenden mit Nothwendigkeit oder Wahrscheinlichkeit geschehen muß oder kann, so darf auch der Charakter nur das sagen oder thun, was wahrscheinlicher oder nothwendiger

*) Dies, glauben wir, ist der Sinn; denn schlechte Charaktere, da wo sie passen und hingehören, will Aristoteles nicht verbannen.

**) Aristoteles meint den Orestes des Euripides; Jeden, wer das Stück liest, berührt jener Charakter des Menelaus höchst unangenehm; man kennt ihn anders und seine Schlechtigkeit ist zweck- und erfolglos; wahrscheinlich eine bloße Laune des Dichters.

Weise von ihm erwartet wird. Ebenso darf auch die Lösung der Fabel nicht ex machina, wie in der Medea, sondern muß immer naturgemäß aus ihrem inneren Fortgange erfolgen und aus diesem ist alles Unwahrscheinliche zu verbannen, das vielmehr ganz außerhalb des Stücks liegen muß, wie es Sophocles mit seinem Oedipus gemacht hat. Bei der Darstellung der Charaktere muß man ganz dem Beispiel guter Maler folgen, die, ungeachtet sie nur einen gegebenen Gegenstand darstellen, diesen stets verschönern; ebenso soll auch der Dichter seine Charaktere ideal halten, wie Homer den Achilles, versteht sich, jeden in seiner eigenthümlichen Weise. Die Tragödie besteht aus Schürzung und Lösung des Knotens oder aus Verwicklung und Entwicklung; jene liegt zum Theil außerhalb des Stücks, d. h. muß demselben vorhergehend gedacht werden; diese dürfen nicht zu viele und zu lange Episoden unterbrechen oder aufhalten und dieselben müssen immer zum Stück gehören; anders ist es im Epos, wo die Handlung durch viele und lange Episoden ausgesponnen wird, wie denn in der Odyssee das Meiste Episode ist. Der Chor soll handelnd eingreifen, ein Theil des Ganzen sein und wirklich mitspielen, wie bei Sophocles und nicht wie bei Euripides. Nach den 4 Theilen der Tragödie (s. oben) lassen sich auch 4 Arten derselben annehmen, je nachdem der eine oder andere vorherrschend ist, nämlich die verwickelte, die ganz in Peripetie und Wiedererkennung besteht; die pathetische oder leidenvolle, wie Ajax; die ethische, wie die Phthioterinnen und Peleus, und die nach Art des Prometheus, wo der Ort der Handlung die Unterwelt ist. So viel mag als Probe von den Kunstansichten des Alterthums überhaupt und des A. insbesondere dienen. Leider haben wir des Verständnisses halber gerade das Interessanteste, die zahlreichen Inductionen, hinweglassen müssen, die, während sie die große Belesenheit des Mannes zeigen, der wie ein reicher Bauherr stets in die Fülle eines ungeheuren Materials greift, zugleich so belehrend sind. So viel wird man jedoch aus obigen Mittheilungen ersehen haben, daß unser Trauerspiel den Begriff der antiken Tragödie sehr schlecht oder gar nicht ausdrückt. Denn wenn A. Furcht und Rührung als Ingredienzen des tragischen Spiels ansieht, so sind sie religiöse Momente, welche den Menschen an die geheime Macht des Schicksals mahnen und ihn zum Mitgefühl mit dem Leidenden stimmen sollen. Aber daß dieser untergehe, daß das menschliche Herz von Schmerz gepeinigt, daß es von quälenden Gefühlen überwältigt werde, davon weiß der reine hellenische Sinn nichts. Die 50 Furien, welche den Orest verfolgen, was haben sie Schreckliches? Wird Orest doch freigesprochen! Ein trauriger Ausgang war

also keineswegs nöthig, ja der Inhalt mancher Stücke mußte erhebend auf das griechische Herz wirken und dasselbe mit Stolz erfüllen, wie die Perser des Aeschylus. (W. G.)

Aristŏxenus, geb. 350 v. Chr. zu Tarent, hat Vieles über Musik und musikalische Instrumente geschrieben. Sein Vater war Tonkünstler, er selbst von Aristoteles gebildet, hat eine ganz neue Ansicht und Lehrart in die Musik gebracht, indem seither (von Pythagoras an) in der Musik Alles mathematisch auf Zahlen und Proportionen zurückgeführt wurde, A. dagegen für die Werke der Tonkunst nur den inneren Sinn und dessen Anregung, für die Töne selbst und ihre Verhältnisse nur das Ohr als Schiedsrichter gelten ließ. (W. G.)

Arkādisch (Worterkl.), ein in der Poesie vielfach gebrauchter Ausdruck für Natur- und Seelenzustände, in denen einfache Schönheit, beglückte Unschuld, Liebe und anspruchlose Zufriedenheit vorherrschen. Spätere griech. Dichter verlegten nämlich den Schauplatz ihrer Idyllen nach Arkadien, ein zwar gebirgiger, aber fruchtbarer, besonders mit Weiden durchzogener Landstrich im Peloponnes, wo viel Viehzucht getrieben wurde. Spätere lateinische und besonders neuere franz. Dichter malten dies poetische Gemälde noch mehr aus und in ihrem Arkadien erschienen die Hirten und Hirtinnen in weißen Kleidern mit bunten Schleifen, mit einem idealen Schäferhut und geringelten Schäferstabe, freilich von den Schäfern des Theokrits, die ziegenhärene Gewänder tragen, verschieden. (K.)

Arkādische Dionӯsien, ein Theil der Bachanalien, ein Fest, an welchem Jünglinge und Knaben auf der römischen Bühne erschienen und kleine Stücke oder Scenen aus dem Leben aufführten, die mit Musik und Tanz begleitet waren. (B.)

Arkebūse (Requisit), s. Arquebuse.

Arlechīno, eine Hauptfigur des ital. Theaters (s. d.).

Arlequīne (Ballet), Charaktertanz des Arlechino (s. d.). Seine Bewegungen sind leicht, lebendig, plötzlich und gleichen fast denen einer Katze. Die Stellungen sind nie ohne Anwendung der Pritsche oder des Filzhutes. Aber nicht allein die Füße, der ganze Körper, besonders der Kopf muß mittanzen, sich unaufhörlich drehen und bewegen und fortdauernd den Tänzer wie auf Springfedern stehend erscheinen lassen. Große Tanzschritte widerstreben dem Charakter der A. Kleine Entrechats, battemens, pas bourrés und brisés müssen die Hauptbestandtheile derselben sein. (H..t.)

Ārlincourt (Victor Vicomte d'A.), Staatsbeamter unter Napoleon, beliebter Romandichter; schrieb ein Trauerspiel: die Belagerung von Paris, welches eben so

excentrisch gelobt, als getadelt wurde, aber sehr bald von der Bühne verschwand. (R. B.)

Ărmand (eigentlich Franz Armand Hoguet, beim Theater nur unter seinem Taufnamen A. bekannt), geb. zu Richelieu 1699, einer der vorzüglichsten komischen Schausp. der Franzosen; war erst für die Musik bestimmt, dann Tischlerlehrling, folgte aber, selbstständig geworden, seiner Neigung zum Theater und wurde bald der Liebling des pariser Publikums; sein Pantalon soll unerreichbar gewesen sein. A. starb zu Paris 1765. (R. B.)

Armatūr (v. lat.), die vollständige Ausrüstung und Bewaffnung eines Kriegers. (B.)

Armbänder (Armspangen, Garder.), weiblicher Schmuck, der bei allen Völkern und zu allen Zeiten getragen wurde. Von den einfachen A. der Hebräerin bis zu den schlangenförmig goldenen der Griechin und den fein gearbeiteten der Römerin von durchbrochenem Elfenbein war in der alten Welt eben so viel Verschiedenheit in Form und Stoff, als heut zwischen den A.n einer modernen Salondame und den von einfachen Knochen gefertigten der Irokesin besteht. Daher läßt sich über Stoff und Form der A. nichts festsetzen; gewöhnlich werden sie am Handgelenke, seltener am Oberarm getragen. Auch Männer trugen mitunter A., doch wurden dieselben nur bei wilden Völkern als Schmuck betrachtet; in Rom waren A. eine Belohnung braver Krieger, in so fern sie von kostbarem Metall waren, oder sie waren (von Eisen) das Zeichen der Sklaverei. (B.)

Armbandörden (Ordensw.), s. Freundschaftsorden.

Ărmbrust (Rüstung, Schnepper, Requisit), eine Waffe, die früher allgemein im Kriege gebraucht wurde, jetzt aber blos noch bei Lustschießen angewendet wird. Sie besteht aus einem hölzernen Schafte, woran ein Bogen von Stahl oder zähem Holze, eine Sehne und ein Schnepper zum Abdrücken angebracht sind; früher schoß man Pfeile, jetzt nur Bolzen daraus. (B.)

Ărme, 1) (Techn.), vorspringende Holz= oder Eisenstücke an kleinern Decorations= oder Versetzstücken (s. d.), wodurch dieselben vermittelst einem Nagelbohrer befestigt werden. 2) An Kron= oder Armleuchtern die vorspringenden Theile, welche das Licht halten.

Armīne (Robert, spr. Ermin), engl. Schausp., Zeitgenosse, Zögling und Nachfolger des berühmten Fanleton (s. d.), war erst Goldschmied, wendete sich dann zum Theater und wetteiferte mit Kempe in dem Fache des Clown's (s. d.). Er schrieb auch einige, jetzt vergessene Stücke. (L.)

Armspāngen (Garder.), so v. w. Armbänder.

Armschiene (Garder.), derjenige Theil der Rüstung (s. d.), welcher den Arm bedeckt. (B.)

Armuth (Alleg.). Die A. (bei den Römern eine eigne Göttin Penia) wird symbolisch mager, doch nicht häßlich von Gesicht dargestellt, in ärmlichen Kleidern, die Hand, wie um eine Gabe flehend, vorgestreckt; die andere hält einen Bettelstab. (K.)

Arnal, war früher Knopfmacher und wurde dann Chorist am Théâtre des Variétés; wagte später zu debütiren, mißfiel aber gänzlich. Hierauf ging er an das Vaudeville, versuchte sich erst in kleineren Rollen, machte nach und nach bedeutende Fortschritte und gehörte um 1820 unter die besten komischen Schausp. in Paris. Dümmlinge spielte er ausgezeichnet und erregte in den Stücken: Bonheur et Malheur, le Malade par circonstance, Marguérite, l'Humoriste und vielen andern, die am Vaudeville gegeben werden, allgemeines Gelächter. (R. S.)

Arnaud (François Thomas Marie de Beculard d'), geb. zu Paris 1718, wurde von Friedrich d. Gr. nach Berlin berufen, lebte später in Dresden als Legationsrath, ging darauf nach Frankreich zurück, erduldete manche Noth während der Revolution und starb 1805. Außer einer großen Menge von Gedichten und Romanen schrieb A. auch Trauerspiele. (M.)

Arnault (Antoine Vincenz), geb. 1766 zu Paris, widmete sich in der Jugend der Dichtkunst und schrieb mehrere Trauerspiele: Marius à Minturne, Lucréce, Cincinatus 2c. Er emigrirte, kehrte später nach Frankreich zurück, bekleidete unter Napoleon bedeutende Aemter und starb 1829 zu Paris. (B.)

Arne, 1) (Thomas Augustin), geb. zu London 1710; trat 1733 mit seiner ersten Oper: Rosamond, und später mit einer Operette auf, die beide sehr beifällig aufgenommen wurden. Noch mehr gefiel seine Oper (der Text von Milton): Comus (1738), welche durch ein Gemisch von engl. und deutschen Elementen, scheinbar zu etwas Neuem und Originellem ward. Schon betrachteten die Engländer, die nur den ital. Styl kannten, ihn als den Schöpfer einer sogenannten Nationaloper, nahmen es ihm auch übel, als er später zum ital. Style zurückkehrte, der in seinen ersten Opern vorherrscht. A. starb 1778 zu London, seine Schöpfungen überlebten ihn nicht lange, sie waren weit überschätzt und selbst den Händelschen Compositionen an die Seite gestellt worden. 2) (Cecilie, geb. Young), geb. um 1720 zu London, Gattin des Vor., sehr beliebte Sängerin, die namentlich durch die Compositionen ihres Gatten gehoben und

getragen wurde. Sie starb um 1770. 3) (Michel), Sohn der Vor., geb. 1742 zu London, ebenfalls Componist, brachte einige Opern ohne sonderlichen Erfolg auf die Bühne. Er starb im Anfange d. Jahrh. 4) (Susanne Marie), Schwester von A. 1), s. Cibber. (3.)

Ārnold, 1) (Samuel), geb. um 1740 in Deutschland, kam sehr jung nach London, bildete sich unter Händels Leitung und ward 1783 Hofcomponist und Organist an der königl. Capelle. A. hat 10 melodienreiche Opern geschrieben, der veränderte Geschmack verdrängte sie nur zu bald von der Bühne. A. starb zu London 1802. 2) (Karl), geb. 1794 zu Neukirchen, Claviervirtuos und Clavierlehrer zu Berlin, setzte Mehreres für sein Instrument und schrieb auch die Oper: Irene, welche 1832 in Berlin ohne Erfolg gegeben wurde, obschon sie die Kritik als großartig pries. (3.)

Ārnould (Sophie), geb. 1747 zu Paris, Tochter eines Gastwirths. Als sie einst in der Kirche Val de grace auf dem Chor mitsang, wurde sie von der Prinzessin von Modena bemerkt und der Frau von Pompadour empfohlen. Diese brachte es dahin, daß sie in der großen Oper auftrat, deren Zierde sie von 1757 bis 1778 war. Hauptrollen: Iphigenie in Glucks Iphigenie in Aulis, Thealire in Castor und Pollux und Ephise in Dardanus. Leider war ihr Herz eben so weich und empfänglich, als ihre Stimme biegsam, daher die vielen galanten Abenteuer, die sie bestand. Ihr treffender Witz war zum Sprichwort geworden, ja man gab als **Arnouldiana** eine Sammlung ihrer Impromtüs und Witzworte heraus. Sie starb 1802. Ihre Kinder leben jetzt in den ersten Ständen Frankreichs. (L.)

Arquebūse (Requisit), größeres, veraltetes Schießgewehr, in der Form der Flinte ähnlich, meist mit einem Radschlosse, doch so groß, daß es 4—16 Loth Pulver zu seiner Ladung bedarf. Nur in Rüstkammern noch üblich, da sie bald nach dem dreißigjährigen Kriege von der Muskete gänzlich verdrängt wurde. (B.)

Ārquier (Charles Armand), noch lebender franz. Operncomponist, der früher besonders für das Theater du Lycée des arts thätig war und dort sehr gern gehört wurde. Nur eine seiner Operetten: L'hôtellerie de Sarzano, wurde in Deutschland bekannt. (3.)

Arrangemēnt (Techn.), s. In Scene setzen.

Arrangīren (Mus.), Compositionen, die für ganzes Orchester gesetzt sind, für das Clavier oder umgekehrt Musikstücke, die für ein einzelnes Instrument gesetzt waren, fürs Orchester einrichten. (7.)

Arrangīrprobe (Techn.), s. Proben.

Arrīghi (Pietro Domenico), geb. 1740 in Lucca, schrieb bis gegen 1800 für die ital. Theater, wo seine Opern mit großem Beifall aufgenommen wurden. (3.)

Arrigōni (Anton), geb. zu Wien 1789, machte auf der dasigen Akademie seine Studien als Maler, widmete sich 1804 der Decorationsmalerei und arbeitete zuerst unter Sachetti's und Geil's Leitung für das Theater an der Wien. In Brün, Wien, Breslau, Preßburg und Grätz war er nach einander als Theatermaler angestellt und malte für sämmtliche Städte treffliche Decorationen. 1826 ward er beim Hoftheater zu Dresden angestellt, wo er sich gegenwärtig noch befindet; seine dortigen Decorationen zum Oberon, der Libella, den Hugenotten ꝛc. dürfen sich dem Besten in diesem Fache zur Seite stellen und haben wahren Kunstwerth. Das neue Theater, welches gegenwärtig in Dresden gebaut wird, eröffnet wahrscheinlich seinem Talente einen weitern Wirkungskreis. (W. P.)

Arrivē, 1) (Henri), geb. 1732 zu Paris, seit 1755 Baßsänger an der großen Oper daselbst, wirkte besonders in Gluck'schen Opern. Er zog sich 1780 zurück und starb 1802 zu Paris. 2) (Mad.), geb. 1735, Gattin des Vor., war von 1750 erste Sängerin ebendaselbst. Auch sie nahm 1780 ihre Entlassung und erhielt mit ihrem Gatten 5000 Fr. Pension. Die Kraft ihrer Stimme, so wie ihre Kehlenfertigkeit waren außerordentlich. (3.)

Arrogānt (v. fr.; Worterkl.), anmaßend, hochmüthig, dünkelhaft. Der Schausp. wird häufig für a. gehalten und man muß bekennen, oft nicht ohne Grund, besonders bei mittelmäßigen oder unter mittelmäßigen Talenten, wo ein a.s Wesen die Blößen des künstlerischen Werthes bedecken soll. Aber eben so oft gilt das edle Gefühl, welches in der Brust des Künstlers durch die Erkenntniß seines wichtigen Berufes geweckt wird, bei der blinden Menge für Arroganz. Stolz geziemt dem Künstler; nur beliebäugle er seine Persönlichkeit nicht auf der Höhe seines Berufs, sondern sein Stolz begründe sich auf die würdige Vertretung seiner herrlichen Kunst. Wenn der Sänger mit dem Könige gehen soll, so darf auch der Künstler, der dem Gebilde des Sängers Leben und Gestaltung verleiht, sich dem Besten und Edelsten kühn an die Seite stellen. (R. B.)

Arteāga (Stefano), geb. 1750 zu Madrid, gelehrter span. Jesuit; schrieb eine werthvolle Geschichte der ital. Oper, ins Deutsche übersetzt, Leipzig 1789, 2 Bde. Er starb 1799 zu Paris. (3.)

Artemis (Myth.), griech. Name der Diana (s. d.).

Arthur (John), engl. Schausp. des vor. Jahrh.

Besonders berühmt war er in alten Rollen. Er starb 1772 als Eigenthümer und Director des Theaters in Bath. (L.)

Articulatiōn (lat.), Betonung der Sylben u. Worte, s. Accent, Aussprache und Betonung.

Artīst (v. lat.), 1) Künstler im Allgemeinen, besonders aber 2) Schauspieler (s. d.).

Ārtner (Therese von A., pseudonym Theone), geb. 1792 zu Schintau in Ungarn; schrieb für das Theater ein einactiges Schauspiel: die That, ein Vorspiel zu Müllners Schuld, welches jedoch kein Glück machte. Sie starb 1830 zu Agram. (B.)

Arzneikūnde (Alleg.), wird versinnbildet 1) durch Aesculap, der Gott derselben, Sohn des Apollo und der Coronis, eine kräftige, männliche Figur mit gedankenvollem Antlitz. Die Bekleidung besteht entweder in dem antiken griech. Costüm, oder auch in einem bloßen Mantel, der von der linken Schulter herabfallend den ganzen Leib, mit Ausnahme des rechten Arms und eines Theils der Brust bedeckt. Als Attribute hat er einen, von einer Schlange umwundenen Stab und eine Eule, als Symbol der Wachsamkeit. 2) Durch Hygieia, die Göttin der Gesundheit, Tochter des Vor. und einer Nymphe, eine üppige, weibliche Figur, die eine Schale hält, aus der eine, um den Arm gewundene Schlange zu trinken scheint. (K.)

As (Mus.), der durch ein ♭ um einen halben Ton erniedrigte Ton A; As ist die 9. diaton. Klangstufe in unserm System. (7.)

Āsakos (Aesakos, Requisit), ein Lorbeer- oder Myrthenzweig, den die Sänger in der Hand hielten, die bei den griech. Festmahlen und sonstigen Feierlichkeiten sangen, ohne den Gesang durch ein Instrument zu begleiten. (B.)

Aschāffenburg (Theaterstat.), Kreisstadt im bairischen Untermainkreise, mit 6800 Einw. Bis zum Jahre 1811 war in A. kein bestimmtes Local zu theatralischen Vorstellungen vorhanden. Im vor. Jahrh. spielten verschiedene reisende Truppen abwechselnd in der Aula und im Saale des sogenannten Sonnengarten-Gebäudes. Als der Fürst Primas (Dalberg), Großherzog von Frankfurt, 1808 seine Residenz zu A. nahm, äußerte er den Wunsch, ein anständiges Theater errichtet zu sehen, weil die bisherige Localität seinem gebildeten Geschmacke und den Anforderungen an eine fürstliche Residenz nicht entsprach. Wegen drückender Kriegszeiten fehlte es aber der Stadt an den gehörigen Mitteln. Da wandte sich der damalige Cabinetssecretär geh. Rath Müller im Auftrage des Großherzogs an den Banquier und Fabrikbesitzer Aloïs Dessauer, als Bauliebhaber, Freund der Künste und großartiger Unternehmungen bekannt. Ein Plan

wurde gemacht und genehmigt, zu dessen Ausführung der Großherzog eine bedeutende Summe anwies, mit der Bedingung, daß das Haus über 1000 Zuschauer fassen und in elegantem Style errichtet werden müsse. Das ehemalige Comthurhaus des deutschen Ordens wurde dazu benutzt, eine sehr geräumige Localität für die Casinogesellschaft eingerichtet und ein großer geschmackvoller Ballsaal damit verbunden, der mit der Bühne selbst durch 5 Thüren in Verbindung gesetzt werden kann. Bei besondern Festen ꝛc. kann das Local sonach sehr bequem 2000 Personen fassen. Der Saal erhielt das Privilegium, das bis jetzt noch unangefochten fortbesteht, daß alle Maskenbälle da und in keinem andern Locale gehalten werden müßten. Das Theater in Karlsruhe wurde seiner Zweckmäßigkeit halber gerühmt, man nahm es daher zum Muster und so wurde es (in anderem Maßstabe) ganz demselben ähnlich erbaut. Mittheilhaber des Baues waren der geh. Rath Müller, geh. Rath Sreth und Landesdirectionsrath Bauer; nach deren Tode Aloïs Dessauer das Ganze allein übernahm, und sonach jetzt alleiniger Besitzer und Eigenthümer sämmtlicher Gebäude und Privilegien ist. Das sehr geräumige Local wird mit Sorgfalt und gut erhalten. Die vordere Façade stößt auf den Schloßplatz, die hintere mit dem Ballsaale auf den Karlsplatz, der zu Gunsten des Theaters allenfalls noch bebaut werden darf. Die Einnahme richtet sich nach jedesmaligen Eintrittspreisen; sie betrug früher gewöhnlich 4 bis 500 Fl., bei den geringeren Preisen aber jetzt selten mehr als 2 bis 300 Fl. Das Abonnement ist sehr billig und beträgt z. B. für einen Platz in den ersten Ranglogen nur 5 Fl. monatlich. Der Schauspieldirector Schemenauer eröffnete damals die Bühne und erhielt vom Großherzog einen Zuschuß von 3 bis 4000 Fl., das Orchester, Beleuchtung und Heitzung frei. Nach dem Abgange des Regenten hörten diese Vortheile auf. Von König Maximilian Joseph wurden aber für die Theater zu Würzburg und A. 2000 Fl. jährlich bewilligt. Seitdem aber für die Bühne und sonstigen Künste keine Zuschüsse mehr ertheilt werden, muß sich das Theater durch sich selbst forthelfen. Der Magistrat thut sein Möglichstes und theilt dem jedesmaligen Director 150 bis 200 Fl. zu. Auf Decorationen wurde sehr viel gewendet. Maler Urlaub fertigte den Vorhang für 500 Fl., Berg eine Straße für 300 Fl., Rittersäle ꝛc. wurden von Stöcklein, moderne Zimmer vom Schausp. Witz gemalt. Unter Schemenauers Direction war die Bühne sehr gut besetzt. Unter andern eröffnete Mad. Birch als Dem. Pfeiffer mit ihrer Schwester, der Sängerin, ihre Carriere zu A. Spätere Directionen waren: Klühne, Breuer, Badewitz, Müller, Nolte, Bechtold, Roh=

renberg, Budemann, Gneib. Die hanauer Gesellschaft unter Adelmanns Direction spielte abwechselnd. 1838 gab Lindner, bei Anwesenheit des Königs, mit einer guten Gesellschaft die Stumme von Portici, die weiße Frau und Fra Diavolo mit vielem Beifall. Ein eigenes Orchester ist nicht vorhanden, seitdem keine fürstliche Capelle mehr besteht, und muß jedesmal aus den Musikern des Militärs und der Landwehr gebildet werden. Es wird per Vorstellung honorirt. Im Allgemeinen zeigt sich jetzt wenig Theilnahme für das Theater, weil, in Erinnerung früherer Genüsse, die Anforderungen hochgestellt sind und selten befriedigt werden können. Besonders zeigen die Beamten wenig Sinn für die Kunst, während die Honoratioren das Beispiel derselben nachahmen; sonst könnte eine ordentliche Gesellschaft wohl während den Wintermonaten bestehen. Im Sommer bleibt aber ohnehin das Theater geschlossen. Wenn die königl. Herrschaften aber ihren Sommeraufenthalt zu A. nehmen, wird oft auf Befehl ein oder zwei Monate lang gespielt. (G. B.)

As dur (Mus.), eine der 24 Tonarten unseres Systems, welche **As** als **Tonica** und vier ♭ als Vorzeichnung hat. Der Charakter dieser Tonart ist Stille, Ergebung, Andacht, Wehmuth und Trauer. (7.)

Āsen (nord. Myth.), gemeinschaftlicher Name des Göttergeschlechts, das von Odin (s. d.) auf die Erde geführt wurde. Es gibt deren 12 männliche: Thor, Balder, Njord, Freijr, Braga, Hejmdal, Höder, Vidar, Vali, Uller, Forsete und Tyr, ebenso 12 weibliche: Frigga, Saga, Eira, Gofiona, Fulla, Freyia, Siöfna (Siöna), Löfna, Vör, Syn, Hlin, Snotra, auch Gea wird unter ihnen genannt. Nach der Edda (s. d.) stammen sie von Odin, bildeten Himmel und Erde, schufen die Menschen und bauten sich selbst den Himmel Asgard (s. d.) in der Mitte der Welt; auch gelten sie als Symbole der 12 himmlischen Zeichen. Die nordische Poesie stellt sie als sterbliche Gottheiten dar, die beim Weltuntergange im Kampfe mit den Söhnen Muspelheims (s. d.) erliegen, aber in der neuen Weltgestaltung wieder aufleben. Vgl. Mone, Geschichte des Heidenthums im nördl. Europa, so wie die mannigfachen Ausgaben der ältern und jüngern Edda. (K.)

Āsgard (nord. Myth.), der Olymp des Nordens, die Hauptstadt der Asen (s. d.), von den Göttern selbst erbaut. Die skadinavische Poesie schildert A. als den schönsten, reichsten und anmuthigsten Ort der Welt. (K.)

Asināri, Graf von Camerano, geb. 1550 zu Asti, ital. Dichter, zugleich ausgezeichneter Krieger; schrieb u. a. eine Tragödie: **Il Tancredi**, die man Anfangs Tasso zuschrieb. Todesjahr unbekannt. (B.)

Asiōli (Bonifazio), geb. 1769 zu Correggio, ein Wunderkind für Musik; wurde schon im 13. Jahre in seiner Vaterstadt als Capellmeister angestellt. Für das Theater schrieb er 3 komische, 2 ernste Opern und 2 Dramen. Ital. Kritiker rühmen an seinen Werken, daß sie Gründlichkeit und Originalität mit einer bis dahin unbekannten trefflichen Behandlung der Instrumente verbinden; in Deutschland ist wenig von ihm bekannt geworden. Er starb 1832 in seiner Vaterstadt. (3.)

As moll (Musik), eine Tonart, die zu den 24 angenommenen nicht gehört; ihr Grundton ist As und sieben ♭ werden vorgezeichnet. Da diese Vorzeichnung aber das Notenlesen sehr erschwert, ist die Tonart nicht gebräuchlich. (7.)

Aspelmēȳer (Franz), Hofmusikus zu Wien. Seine Ballete und 2 Opern: die Kinder der Natur und der Sturm, wurden mit großem Beifall aufgenommen. Er starb zu Wien 1786. (3.)

Aspirīren (v. lat.; Musik), aushauchen. Manche Musiklehrer suchen für ihre Schüler eine Erleichterung darin, daß sie dieselben, wenn auf einem Vocale mehrere Töne gesungen werden sollen, den stummen Consonant **h** vorsetzen lassen, so daß z. B. die Worte: Liebet Euch, klingen: Liehie-hie-hie-bet Euch! Es ist dies eine höchst unzweckmäßige und tadelnswerthe Methode und die reine Aussprache der Vocale sollte gleich Anfangs mit der größten Sorgfalt eingeübt werden, da bei dem Sänger das A. zu den größten Fehlern des musikal. Vortrags gezählt wird. (7.)

Āspis (Requisit), ein runder Schild der Krieger im alten Griechenland, s. Schild.

Assāi (ital.; Musik), sehr, Nebenbezeichnung für die musikal. Bewegung, z. B. a. allegro: sehr schnell. (7.)

Assemblēē (Ballet), einer derjenigen Tanzschritte, welche die Grundlage des Tanzes überhaupt bilden. Jedes wieder Zurückziehen eines Fußes zum andern nach dem Werfen, Oeffnen, Springen desselben heißt A. 4 Arten desselben sind möglich. Vorn, hinten, in der 5. und in der 4. Position (s. d.). Alle A.s endigen auf beiden Füßen. **A. soutenu,** eine Gattung des Assembléetanzschritts, der in der Menuett und anderen langsamen Tänzen ohne Sprung gemacht wird. (H..t.)

Assezānt (Pader d'A.), geb. 1604, Advocat, studirte früh die schönen Wissenschaften, schrieb auch eine Tragödie und kam, um sie dem Theater zu übergeben, nach Paris. Daselbst machte er mit dem Abbé Boyer Bekanntschaft, der ihm sein Stück bühnengerecht machen half. Es gefiel und Boyer gab sich für den Autor aus, da A. wieder nach Toulouse gereist war. Einige Jahre später schrieb er die Anti-

gone und kam nochmals nach Paris, um sie aufführen zu lassen und dabei sein Autorrecht auf die erste zu reclamiren. Er starb 1679. (R.)

Assonânz, 1) (Dichtkunst), der ähnliche Klang der Vocale, im Gegensatze zum Gleichklang des Reimes, z. B.: Wie meine Zeit so reißend schnell enteilt. Es gibt demnach sowohl ein= als mehrsylbige A., doch sind sie der deutschen Dichtkunst nicht eigenthümlich und machen die Verse gewöhnlich steif und gezwungen; in den vocalreichern (ital., span., portugiesischen) Sprachen sind die A. gefälliger und häufiger. 2) (Musik), die Gleichheit der Tonfiguren, der Absätze und Einschnitte. (7.)

Âssouci (Charles Coypeau d'A.), geb. 1604 in Paris, franz., sehr verrufener dram. Dichter; von seinen Lustspielen ist nichts mehr vorhanden. Er starb zu Paris 1679 im tiefsten Elend. (B.)

Ast (G. A. Fr.), geb. 1776 zu Gotha, Professor und dramat. Dichter, durch ein Trauerspiel: Krösus, und eine Uebersetzung des Sophocles bekannt, die beide kein Glück machten. (B.)

Astarîta (Gennaro), geb. um 1750 bei Neapel, einer der beliebtesten ital. Componisten des vor. Jahrh.; setzte binnen 20 Jahren 16 komische Opern, einige derselben, z. B.: Circe e Ulisse, Il Divertimento in Campagna, Il Perruchiere 2c., wurden auch nach Deutschland verpflanzt und hielten sich lange auf dem Repertoir; in der serieusen Oper versuchte sich A. nur einmal ohne allen Erfolg. Er starb zu Neapel nach 1800. (3.)

Âstley-Theâter (Astleys Theatre royal, oder Royal-Amphitheatre), Theater 2. Ranges in London (s. d.).

Âston (Anthony), geb. um 1715 in England, wurde zum Rechtsgelehrten bestimmt, verließ aber seine Studien und ging aufs Theater. Abwechselnd spielte er auf allen Theatern in London, war aber viel zu unruhig und streitsüchtig, um irgendwo lange aushalten zu können. Später zog er mit Frau und Sohn in kleinen Städten umher und usurpirte in jeder das ausschließliche Recht, theatralische Vorstellungen geben zu können. Er zankte und stritt sich mit dem Parlament, den Ortsbehörden und den Theaterdirectoren und st. um 1770. Merkwürdig ist er wegen einer eigenthümlichen Gattung dram. Unterhaltungen, Meddley genannt. Sie bestanden aus einer Reihe der effectvollsten Scenen verschiedener Stücke, die er selbst spielte und zwischen denen seine Frau singen oder sein Sohn tanzen mußte. Seine Streitsucht ist beim englischen Theater zum Sprichwort geworden. (L.)

Astŏrga (Emanuele d'A.), geb. um 1680 in Sicilien, Kammersänger an mehreren deutschen und ital. Höfen; am Hofe von Parma hatte er ein dem des Tasso ähnliches Verhältniß, das ihn aus Italien vertrieb. Für die Bühne schrieb er nur Eine Operette: Daphne, die 1726 in Breslau aufgeführt wurde. Um 1736 verschwand er aus dem öffentlichen Leben, wahrscheinlich ging er in ein Kloster. (3.)

Āstrua (Giovanna), geb. 1725 zu Turin, betrat daselbst 1740 als Sängerin die Bühne mit großem Beifall und wirkte bis 1747 an diesem und einigen andern Theatern Italiens, machte dann eine Kunstreise durch Deutschland und ward in Berlin als Hofsängerin angestellt, wo sie mit ungetheiltem Beifall bis 1756 sang; sie verließ einer Brustkrankheit wegen das Theater und kehrte nach Italien zurück, wo sie 1758 starb. (3.)

Astȳanax, tragischer Schausp. zu Rom zu Cicero's Zeit. (B.)

Astȳdamas, attischer Trauerspieldichter des 4. Jahrh. v. Chr. und Schüler des Isokrates, wird wegen seiner Fruchtbarkeit gerühmt; er soll 240 Tragödien verfaßt und funfzehnmal den Preis gewonnen haben. Ein satyrisches Drama wurde von ihm um 350 auf die Bühne gebracht. (W. G.)

A suo arbītrio, a suo cōmmodo (ital.; Mus.), so v. w. a piacere, ad libitum, nach Belieben. (7.)

Āte (Myth.), allegorische Göttin, besonders oft von Homer als Tochter des Zeus genannt, als unabwendbare Schicksals- und Rachegöttin. Homer entwirft von ihr folgendes schöne Bild: sie hat zarte Füße, denn sie betritt nicht den harten Boden, sondern wandelt auf den Köpfen der Menschen. (K.)

Atellānen (fabulae Atellanae; Theatergesch.), von der Stadt Atella, zwischen Cannä und Neapolis in Campanien, benannt, und nach den Bewohnern derselben, den Oskern, auch oskische Spiele benannt, ital. National- oder Volksdramen, bäuerische Possenspiele, die nur ländliche Stoffe behandelten und zur ernsten Tragödie etwa in demselben Verhältniß standen, wie der alte griechische Satyrchor. Der Ursprung ist wie der der Fescenninen (mit denen sie nicht zu verwechseln sind) und der griech. Komödie in der Festlust zu suchen, in welcher sich der Landmann nach vollbrachter Ernte durch Spiel und Kurzweil von den Mühen derselben erholte. Natürliche Anlage zur Mimik und zur lebendigen Darstellung, welche allen südlichen Völkern eigen ist, erzeugte bald eine Art von Drama daraus. Noch zu Juvenals Zeiten wurden sie auf einem Rasenschauplatze dargestellt und dabei groteske Masken mit weit aufgerissenem Munde angewendet, bei deren Anblick das im Schooß der ländlichen Zuschauerin

sitzende Kind zu schreien anfing. Die A. fanden in Rom bald Eingang und wurden auch durch Einführung der höheren dram. Kunst der Griechen daselbst nicht verdrängt. Der dem Ländlichen und der Natur zugeneigte Sinn der Römer hing zu sehr an diesen Bildern aus dem gemeinen Leben, und während es bei Verlust der bürgerlichen Ehre verboten war, in den von den Griechen entlehnten Stücken aufzutreten, blieb es unverwehrt, sich in diesen Darstellungen zu versuchen. In der Zeit, wo die Römer schon mit griech. Bühnenstücken bekannt waren, dienten die A. als Zwischenspiele (**Eubola**, d. h. **intermezzi**), oder gewöhnlicher als Nachspiele (**exodia**), damit in ihnen der von dem Inhalte der Tragödie ergriffene Zuschauer Abwechselung, Erheiterung und Erholung fände. Unter den Kaisern scheinen sie jedoch ganz in Mimik übergegangen zu sein, indem eine Stelle im Juvenal zeigt, daß der Gesang mit Mimik begleitet war und derselbe eines Tänzers Urbicus erwähnt, der durch seine Behandlung eines atellanischen Stoffs das Lachen der Zuschauer erregte. Als **Atellanendichter** werden genannt: S. **Pomponius**, **Fabius Dorsenus**, H. **Novius** und **Mummius**. (W. G.)

A tēmpo (ital.; Musik), streng nach dem Tacte, wird an Stellen gebraucht, wo die musikal. Bewegung vorher der Willkühr des Ausführenden anheimgegeben, oder durch eine anderweite Bezeichnung von dem ursprünglichen Tacte abgewichen war. (7.)

Athēn (Theaterstat. u. Theatergesch.), die herrlichste Stadt des alten Griechenlands, der Hauptsitz der schönen Künste und Wissenschaften im Allgemeinen, wie auch der dram. Kunst insbesondere. Ueber die Theater des alten A. ist bereits unter Alte Bühne ausführlich gehandelt worden. In der neuern Zeit ist A. zwar wieder die Hauptstadt des jungen Griechenlands geworden, aber es leidet noch zu sehr an den Folgen der neuesten Kriege, als daß für die Kunst etwas Bedeutendes hätte geschehen können; A. hat in diesem Augenblicke eben so wenig ein eigentliches Theater, als das moderne Griechenland ein Drama. Ein hölzernes, arenaähnliches Gebäude, mit 3 Reihen Logen und einem Parterre, dient als Theater. Der Vorhang ist von roher Leinwand, Decorationen und Costüm sind höchst kläglich bestellt und an eine Verzierung des Innern wurde nicht gedacht. Schausp. sind nicht vorhanden und nur Dilettanten geben daselbst zuweilen Vorstellungen, bei denen die weiblichen Rollen von Knaben dargestellt werden. Die aufgeführten Stücke sind sehr mittelmäßig und von den Begriffen des Aristoteles über die Tragödie eben so weit entfernt, als das heutige A. von dem des Perikles. (B.)

Athēne (Myth.), griech. Name der Minerva (s. d.).

Athēnia, griech. Komödiendichter. In einem größeren Fragmente, welches Athenäus aus dem Stücke: die Samothraker, von ihm aufbewahrt hat, tritt ein Koch auf, der recht witzig über den Nutzen philosophirt, welchen die Kochkunst für Cultur und Civilisation des menschlichen Geschlechts gehabt hat. (W. G.)

Athlēten (v. gr.), Wettkämpfer im Allgemeinen, besonders aber solche, die bei den öffentlichen Spielen der Alten kämpften; in so fern dieselben sich auf die Bühne beziehen, s. Amphitheater. Davon **Athlētik**, die Kunst des Athleten. **Athlētisch**, so v. w. stark, muskelkräftig, colossal.

Āthmen, Āthemholen. 1) (Musik). Das A. ist höchst wichtig in der Gesangskunst. Der Sänger soll jeden musikal. Gedanken in einem Athemzuge vortragen, oder doch nur bei einem natürlichen Abschnitte des Gedankens a., damit weder der Zusammenhang der Melodie, noch der Worte gestört werde. Daher muß die Pause und der Absatz in der Musik, wie die Interpunction im Texte genau beobachtet werden; sollte jedoch eine Phrase nicht gestatten, sie ohne zu a. vorzutragen, so muß der Sänger die unvermeidliche Trennung des Satzes wenigstens so einzurichten suchen, daß der Sinn nicht gestört wird. Als Regel gilt dabei, daß der Zeitraum, welchen das A. erheischt, dem nächst vorhergehenden Tone abgebrochen wird. Es ist nöthig, daß das künstliche A. dem natürlichen so nahe wie möglich gebracht werde, der Sänger muß sich ohne zu singen daran gewöhnen, schnell, tief und ganz unhörbar Athem zu fassen und diesen dann ganz ruhig und möglichst langsam abfließen lassen; nur in der richtigen Vertheilung des Athems besteht die Besiegung aller Schwierigkeiten. Die veralteten, aber noch nicht ganz verschollenen Vorschriften, mit eingezogenem Bauche zu a. oder den Athem möglichst lange anzuhalten, sind eben so verderblich für den Vortrag, als für die Gesundheit des Vortragenden. 2) (Declam.). Die Declamation erheischt eine eben so sorgfältige Vertheilung des Athems; das A. darf nur in den natürlichen Ruhepunkten, welche die Interpunktion angibt, geschehen, da jede Unterbrechung eines zusammenhängenden Satzes durch das A. eine störende und unangenehme Wirkung hervorbringt. Ist die Brust zu schwach oder der Redner zu ungeübt, um lange Sätze in einem A. vortragen zu können, so kann eine Ergänzung an minder bedeutenden Stellen eingezogen werden, welches jedoch jedenfalls unhörbar geschehen muß. Im Allgemeinen gilt als Regel: der Lesende, Declamirende ꝛc. halte den Kopf weder zu hoch, noch zu tief, sondern stets in der natürlichen Lage, wodurch das A. erleichtert wird; er nehme bei eingetretener Er-

schöpfung nie mit weitgeöffnetem Munde und plötzlich A., da dies für die Sprachwerkzeuge höchst nachtheilig ist. Der Künstler mache es sich also zur strengsten Pflicht, nach beendigter Rede den Mund sogleich zu schließen, wie sehr er auch das Bedürfniß des A. fühlen mag. Vgl. Absatz, Declamation und Vortrag. (7.)

At hōme (engl., spr. ät omm; Techn.), der engl. Komiker Mathews (s. d.) gab gegen ein bestehendes Verbot theatralische Vorstellungen. Da er dieselben aber nicht anzeigen durfte, ließ er einfach durch Anschlagezettel an den Ecken bekannt machen, daß er zu Hause (at home) sein werde und diese schmucklose Einladung führte ihm jedesmal einen zahlreichen Zuschauerkreis zu. (B.)

Ātlas (Myth.), ein Titane, der mit den Uebrigen seines Geschlechts den Himmel stürmen wollte und dafür von den Göttern dadurch bestraft wurde, daß er fortan die westlichen Himmelssäulen oder den Olymp selbst tragen mußte. Daher „stark wie A." (K.)

Ātta, röm. Komödiendichter, dessen Stücke auf der Bühne beliebt waren, wo sie nach Horaz Kränze und andere Zeichen des Beifalls ernteten. (W. G.)

Attāca (Musik), von attacere: einfallen, anhängen; steht am Schlusse eines Satzes oder einer Abtheilung und deutet an, daß der nachfolgende Satz sogleich angefangen werden soll. (7.)

Atticīsmus (v. gr.). Die Bewohner von Attica, besonders die Athenienser, zeichneten sich unter den Griechen durch den Wohllaut ihres Dialects, wie überhaupt durch die Feinheit ihres Geschmacks aus; A. oder attisches Wesen bedeutet mithin einen geschmackvollen, eleganten Styl und Feinheit des ästhetischen Geschmacks; attisches Salz (attici sales), d. h. beißende, fein scherzende u. scharfe Reden. (M.)

Āttila (Gesch.), König der Hunnen von 433 bis 454, ein wilder Eroberer, der sich selbst die Geißel Gottes nannte; er ward in den catalaunischen Feldern bei Chalons von den vereinigten Römern, Ostgothen, Franken, Burgundern u. s. w. zurückgeworfen, zog später bis vor die Thore Roms, ward hier angeblich durch die Beredsamkeit des Papstes Leo vermocht, umzukehren, heirathete die schöne Ildico und starb in der Brautnacht. Im Nibelungenlied führt er den Namen Etzel. Ein „zweiter A." ist noch jetzt die Bezeichnung für einen wilden, grausamen und blutgierigen Menschen. Z. Werner schrieb eine Tragödie A. (M.)

Attīlius, röm. Lustspieldichter; Licinius nennt ihn wegen seiner harten Schreibart den eisernen Dichter. (3.)

Attitūde, 1) (Schaustellung; Aesth.). Die Darstellung irgend eines Seelenzustandes durch bedeutsame und

schöne Stellungen. Das Gemälde und die Statue kann auf diese Weise durch die Kunst der Pantomime (s. d.) lebend wieder gegeben werden. Man hat auf die verschiedenste Weise über den künstlerischen Werth der A. als Schaustellung geurtheilt; die Einen erklären sie für ein Kunststück, die Andern erheben sie zum Höchsten der pantomimischen Kunst. Die Wirkung der Schaustellung ist unstreitig eine künstlerische, aber das Gelangen dazu dürfte nicht als eine künstlerische Richtung zu bezeichnen sein. Die erste Schaustellerin von A. war Lady Hamilton, welche durch das stete Beschauen der antiken Bildwerke und die ihr eigene Geschicklichkeit auf das Nachbilden von Statuen geführt wurde. Im Hause ihres Gemahls, des englischen Gesandten in Neapel, gab sie die ersten Proben ihres Talentes und entzückte die ganze gebildete Welt jener Hauptstadt. Mit einem weißen, faltenreichen Gewande, das unter der Brust von einem einfachen Bande zusammengehalten wurde, und einem farbigen Shawl ging sie aus dem Charakter einer Vestalin zu einer Bachantin, von der römischen Matrone zur Aspasia über. Ihre außerordentliche Körperschönheit, verbunden mit der Grazie einer vollendeten Ballettänzerin, ließ sie Triumphe feiern, die ihrer Eitelkeit zu sehr schmeichelten, als daß sie nicht ein ernsthaftes Studium auf diese neue Art künstlerischer Leistungen hätte verwenden sollen. Sie zeigte später ihre A. öffentlich auch in Deutschland und erntete enthusiastischen Beifall. Ihre Darstellungen wurden von Rehberg gezeichnet und werden stets als Musterblätter für plastische A.n gelten können. Frau Hendel-Schütz baute auf diese Anregung fort und gab zuerst 1807 plastisch-mimische Darstellungen im antiken, später auch im modernen Costüme. Von einem vorzüglich gewandten, wohlgebauten Körper unterstützt, schuf sie durch geschmackvolle Drapperie der Gewänder und lebendigen Ausdruck des Gesichtes, Schaustellungen, die lange Zeit als sehr bedeutsame Erscheinungen bezeichnet wurden. Sie erfand auch poetische A.n und hielt sich nicht so streng, als ihre Vorgängerin an die bildende Kunst. Dabei verstand sie den Reiz des Costüms durch effectvolle Beleuchtung zu erhöhen und begleitete sie mit Musik. Ihre A.n wurden von Peroux und von Ritter gezeichnet und erschienen 1809 zu Frankfurt a. M. Der Aufsatz, der diese Zeichnungen begleitet, ist von J. Falk und gibt manchen interessanten Aufschluß über das Wesen dieser Schaustellungen. Eine Nachfolgerin der Hendel-Schütz war Elise Bürger, die sich aber nirgend zu einiger Bedeutung erhob. Sophie Schröder gab in neuester Zeit Aehnliches, wählte aber den Ausdruck verschiedener Leidenschaften, betrachtete die Gewandung und das sonstige Nebenwerk als untergeordnet und suchte durch die höchste Steige-

rung der Affecte im mimischen Ausdruck zu wirken. Der Antheil, den diese Bestrebungen fanden, war indessen nur gering. Als männlicher Darsteller von A.n ist Patrick Peale (Hr. von Seckendorff) zu nennen, der seine mimischen Stellungen mit Vorlesungen begleitete; in seinem bekannten Werke, über Declamation, ist der A. eine bedeutende Stelle eingeräumt. In England wurden 1830—32 auf den kleinen Bühnen living Statues (lebende Statuen) dargestellt, zu denen der Darsteller, vom Kopf bis zu Fuß in weißes Tricot gehüllt war, eine weiße Perrücke trug und das Gesicht mit einer starken Kreideauflösung bedeckt hatte, wodurch diese Schaustellungen einen unangenehmen Eindruck zurückließen. Ueber das Technische bei der Ausführung der A. siehe lebende Bilder. 2) (Techn.), jede bedeutsame Stellung oder Lage des lebenden menschlichen Körpers, wenn durch dieselbe ein Seelenzustand klar zur Anschauung gebracht wird. Das Wort bezeichnet vorzüglich eine Stellung im Zustande der Ruhe, oder auch im Augenblicke der höchsten Anspannung. Die A. unterscheidet sich von der Pantomime (s. d.) genau wie die Ruhe von der Bewegung. Eine künstlerische A. bedingt vor Allem Ausdruck derjenigen Seelenzustände, aus denen sie hervorgegangen ist. In jedem dram. Kunstwerke finden sich Gelegenheiten zu A.n und jede längere Pause bedingt eine solche. Die größte Schwierigkeit der A. besteht in dem ungezwungenen Herbeiführen derselben, und dies wird um so schwieriger, je sorgfältiger die A. selbst vorher berechnet und geübt worden ist. Als A. im praktischen Sinne des Wortes, läßt sich jede sitzende, knieende oder liegende Stellung auf der Bühne bezeichnen und wir wollen versuchen, die Regeln, welche Schönheit der Form oder gesellschaftliche Convenienz hierbei bedingen, kurz anzudeuten. a) Im Sitzen gilt als Regel: daß der Körper vollständig in der Mitte des Stuhles ruht. Die Füße dürfen nicht zusammen, nicht auf gleicher Linie stehen, sondern ungefähr dasselbe Verhältniß bezeichnen, welches beim stehenden Körper zwischen dem Fuße, auf dem der Körper ruht und dem als Stützpunkt dienenden bedingt ist. Daß diese Regel nur eine ganz allgemeine ist, geht schon aus den Bedingungen hervor, die Charakter, Rangverhältniß, Situation dem Schauspieler auferlegt. Zu Haus, dem Freunde oder Untergebenen gegenüber, sitzt man anders, als in Gesellschaft, dem Vorgesetzten, der Geliebten gegenüber. Das ungezwungene Sitzen des gebildeten Mannes pflegt sich durch leichtes Anlehnen des Armes auf die Stuhllehne anzudeuten. Die Befangenheit, Scheu und kleinstädtische Höflichkeit setzt sich wohl auf die äußerste Ecke des Stuhls, zieht die Füße ein, oder steckt sie wohl gar unter den Stuhl. Das Anlehnen spricht Sicherheit und sorglose

Ungezwungenheit aus; das gerade Sitzen: Ehrerbietung und ängstliche Beobachtung der Sitte. Man hat sich zu hüten, beim Wenden des Körpers im Gespräch den Stuhl folgen zu lassen, was oft durch zu festes Sitzen geschieht und unangenehm wirkt. Besondere Sorgfalt erfordert das Sitzen auf dem Thron; hier muß vorzugsweise auf schöne Form in der Haltung der Füße gesehen werden. Beim altfranzösischen Costüm und bei der Uniform ist der Degen im Niedersetzen und Aufstehen oft hinderlich und man thut gut, dies zu üben, da jede ungeübte Bewegung leicht lächerlich wird. b) Im Knieen. Nur in den höchsten Affecten oder der tiefsten sklavischen Erniedrigung ist das Knieen auf beiden Knieen erlaubt, während es bei dem Gebet des Katholiken Bedingung ist. Die Kniebeugung vor dem Fürsten, dem zürnenden Vater, der Geliebten und bei dem Gebet des Protestanten geschieht auf einem Knie, und zwar demjenigen, welches dem Zuschauer zugewandt ist. Ganz unschön erscheint das Knieen auf dem abgewendeten Knie. Beim Aufstehen gilt als feste Regel, daß der Körper sich auf dem knieenden Fuß erhebt; wollte man auf dem vorgestreckten Fuße sich erheben, so würde man der Person, vor welcher man gekniet, zu nahe kommen und sie von ihrem Platze drängen. Kniet man mit beiden Knieen, so muß erst der vom Publikum abgewendete Fuß die Stellung annehmen, die er bei der Kniebeugung auf einem Knie einnimmt, worauf dann das Aufstehen zwanglos, wie oben angedeutet, erfolgt. Hat man vor einem Fürsten oder der Geliebten zu knieen, so muß man die nöthige Entfernung zu ermessen suchen, damit der Handkuß zwanglos erscheint. Das gewaltsame Niederstürzen auf beide Knie darf weder mit zu starker Beugung nach vorn, weil dann ein vollständiges Niederfallen erfolgen kann, aber auch nicht mit zu ängstlicher Haltung nach hinten geschehen. Muß der Darsteller aus der knieenden Stellung in die der Ohnmacht übergehen, so ist genau zu bedenken, ob es die Situation erlaubt, nach vorn oder nach einer Seite zu fallen, da die sich ändernde Stellung durch das Nachfolgen der Knie und Füße sehr schwierig ist, wenn sie schön sein soll. c) Im Liegen. Für jede liegende Stellung gelte es als Regel, daß sie nicht leichenartig auf dem Rücken, aber auch nicht vollständig auf der Seite gewählt werde. Der Kopf liege, wo es nur irgend zulässig ist, etwas erhöht, und ist kein Stein, Rasenbank u. s. w. zulässig, so ruhe er auf einem Arme. Die Füße dürfen nicht gleich, nicht eng zusammen und nicht auseinander gespreizt liegen, sondern müssen eine möglichst ungezwungene Lage suchen. Das Liegen selbst ist nicht so schwierig, als das Gelangen in die liegende Stellung, da dergleichen Stellungen gewöhnlich den Culminationspunkt einer Scene bilden

und jede ungraziöse oder gar ungeschickte Stellung leicht die Wirkung stören und den Zuschauer verletzen kann. Frauen haben beim Liegen vorzügliche Sorgfalt auf den Augenblick zu verwenden, wo sie sich erheben. Die erste Sorge sei hier, das Kleid zwanglos erst zu ordnen, daß das Bein beim Herabsinken sich nicht zu sehr entblöße. Beim Erheben aus liegenden Stellungen darf der Körper sich nicht plötzlich, sondern nur nach und nach, mit Hülfe der Hände erheben, die den Oberkörper stützen. d) Im Stehen, s. Stellung. Die A. als Theil der mimischen Kunst, muß sich natürlich und folgerecht aus dem Vorangegangenen entwickeln; sie erhält ihre Bedeutung erst aus dem Charakter der Figuren, an denen sie zur Anschauung gebracht wird. Aus dieser ästhetischen Grundregel geht hervor, daß auch die schönste an und für sich allen Regeln der Plastik entsprechende A. nur in dem gegebenen Verhältnisse denkbar ist, während sie zerstörend auf den Sinn des Ganzen einwirkt, wenn sie sich zu bedeutsam im Einzelnen auszeichnet. Schon der Gebrauch des Wortes im gemeinen Leben, wo es eine besonders gewählte zierliche Stellung andeutet, ohne von ihr den Ausdruck eines bestimmten Zustandes zu verlangen, weißt auf diesen Grundsatz hin. Unwahr und unerfreulich ist jede A. auf der Bühne, bei der die Wahl derselben bemerkt werden kann. Die A. als mimisch sich entwickelnde Stellung, schließt den Gebrauch der Sprache nicht aus, ja bedingt sogar die Interjection, wodurch sie sich aber von der A. als Schaustellung wesentlich unterscheidet. 3) (Ballet), alle Stellungen auf einem Fuße ohne Rücksicht auf die Bedeutung der Stellung, also nur im materiellen Sinne des Worts: die Tänzerin steht gut in der A., sagt man, wenn sie lange und fest auf einem Fuße stehen kann, ohne zu wanken und dabei allen Regeln der Grazie und schönen Haltung des Körpers entspricht. (L. S. u. H..t.)

Âtto, s. Act.

Attribūt (lat.), Beigabe, Merkmal, Kennzeichen. Man nennt die A.e zufällig oder conventionell, wenn sie den Personen nur durch einen historischen Grund oder durch ein gewisses Herkommen zugefallen sind; z. B. wenn der Juno ein Pfau, der Minerva eine Eule, der Themis die Waage, dem Frieden ein Oelzweig beigesellt werden, oder auf den Heiligenbildern der Apostel Johannes mit einem Adler, der heil. Laurentius mit einem Rost, wie überhaupt jeder Märtyrer und Märtyrerin mit ihren Marterwerkzeugen als bezeichnenden A. versehen sind. Wesentlich nennt man ein A., wenn es mit dem Begriffe einen innern Zusammenhang oder wirkliche Aehnlichkeit hat; z. B. die Turteltaube

als Symbol der Liebe, die Biene als Symbol der Arbeitsamkeit u. s. w. Vgl. Allegorie, Symbol. (M.)

Attwood, geb. um 1770 in England, trat 1795 zuerst mit einer Operette: Caernarvon Castle, als Componist auf und schrieb außerdem noch vier kleine und eine große Oper: The Smugglers, welche alle in London großen Beifall erhielten. A. war außerdem ein tüchtiger Clavierspieler und lebte noch vor Kurzem als einer der gesuchtesten Lehrer für dieses Instrument in London. (3.)

Ätzel (Garder.), ein Theil einer Perrücke zur Bedeckung der Glatze, s. Perrücke.

Auber (Daniel François Esprit), geb. 1780 zu Paris; sein Vater war ein wohlhabender Kaufmann und der Sohn wurde zum gleichen Berufe bestimmt, weßhalb das Studium der schönen Künste, die der Vater allerdings schätzte und ehrte, Nebensache sein mußte. Die Revolution raubte dem Vater sein Vermögen und brachte bei dem Sohne den Entschluß hervor, seine musikalischen Anlagen als Subsistenzmittel für sich und die Seinigen zu benutzen. Bojeldieu und Cherubini waren seine Lehrer in der Composition, eine Lehrerwahl, über die man erstaunen muß, da beide Meister in ihren Arbeiten so unendlich verschieden sind, daß sich ihre Lehren fast gegenseitig aufheben mußten; nebenbei wirkte der Erfolg der Rossinischen Opern mächtig auf A.s Geschmack und hatte fast größern Einfluß auf die Richtung seines Talentes, als die Art und die Unterweisungen seiner Lehrer. Seine ersten Opern: Emma, Leocadia, la bergère châtelaine und le timide, sind bloße Experimente, in denen A. versuchte, sich mit Rossini hinsichtlich des Einschmeichelns bei der Masse zu messen, der Satz aber ist eine Nachahmung seiner Lehrer, und zwar zeigt sich in den wunderlichsten Sprüngen die Art beider. Diese Opern machten in Frankreich wenig Glück und sind in Deutschland fast gar nicht bekannt geworden. 1818 erschien das Concert am Hofe, und zeigte, daß der Componist mit Raffinement die schwachen Seiten seines Publikums gesucht und gefunden hatte; die pikanten Wendungen der Melodie und alle die kleinen Reizmittel, die das Ohr kitzeln, ohne dem Herzen nur etwas zu geben, verfehlten ihre Wirkung nicht; man vergaß über denselben den Mangel künstlerischer Selbstständigkeit, die auch in dieser Composition noch vorherrschte; die Operette fand in Paris großen Beifall, wurde schnell übersetzt und machte bald die Runde durch Deutschland. A. glaubte nun das Mittel gefunden zu haben, welches den Erfolg seiner Arbeiten sicherte und wandte jetzt alle Kräfte an, sich in Satz und Haltung seiner Musik zu emancipiren und Eigenthümlichkeit zu entfalten. Die Opern: der Schnee und der Maurer und der

Schlosser, sind die Beweise dieses Strebens; während er darin fortfuhr, durch pikante Melodieen und eine anmuthige Koketterie die Menge zu fesseln, entwickelte sich, besonders in der letztern, zugleich ein selbstständiges Talent und eine eigene Richtung. Die Kritik warf zwar mit Recht dieser Musik einen Mangel an eigentlicher Kunst vor, aber sie mußte doch zugeben, daß A. einen musikal. Conversationston geschaffen, wie er bis jetzt noch nicht vorhanden war und daß er dram. Effecte mit einer seltenen Geschicklichkeit zu behandeln und hervorzuheben wußte. Dieses Talent feierte seinen Culminationspunkt in den Opern: die Stumme von Portici und Fra Diavolo, die einen beispiellosen Erfolg hatten und in der kürzesten Zeit die civilisirte Welt durchwanderten. Jene im ernsten, diese im leichten, spielenden, naiven Charakter enthalten die beste Musik A.s. Was nun folgt, die Opern: der Gott und die Bayadere, der Liebestrank, die Falschmünzer, die Braut, spricht nicht vortheilhaft für A., es ist eine leichte Vaudevillemusik, deren ganzer Werth in einigen Melodieen besteht; weder von einem ernstlich strebenden Talente, noch von jenem durchgreifenden Kunstgefühl, welches in der fleißigen und sorgfältigen Durcharbeitung des Stoffes sich zeigt, ist darin eine Spur zu finden; es sind augenscheinlich Productionen, die nur seinem materiellen Wohlstande wuchern sollten und konnten. Gehaltener und würdiger sind dann wieder: Gustav III., Lestocq und das eherne Pferd, obschon sie keineswegs frei sind von übertriebener Leichtfertigkeit der Behandlung. Seine letzten Opern: die Gesandtin und der schwarze Domino, kann man ebenfalls nur als leichte Vaudevilles betrachten. So stellt sich denn im Ganzen das Urtheil heraus, daß A. ein raffinirendes Talent hat, welches selbst seinen mißlungensten Productionen noch bedingte Theilnahme und Erfolg sichert; er ist reich an originellen und lieblichen Melodieen, weiß jeden Stoff mit Geist und Feinheit zu behandeln, kennt genauer als irgend Einer die Bühne und ihre Anforderungen und behandelt das Material der Musik mit großer Fertigkeit und Gewandtheit. Auch eine allgemeine nationale Charakteristik weiß er in seinen Arbeiten trefflich herauszustellen und festzuhalten, den einzelnen Charakteren seiner Musik aber fehlt es durchaus an Haltung und Festigkeit. Die fehlerhafte Anlage und Durchführung seiner Werke aber zeigt, daß es ihm eben so sehr an durchgreifender Kunstbildung, wie an dem ernsten Streben, etwas dauernd Werthvolles zu schaffen, mangelt. Man kann seinen Arbeiten nur das Prognostikon stellen, daß sie mit dem jetzigen unerfreulichen Geschmack wieder vergehen und der Vergessenheit anheimfallen werden. (3.)

Aubĕrt, 1) (Charles Antoine), geb. 1678, kam

1727 als Violinist zum Orchester der großen Oper zu Paris und ward später Intendant der Musik des Herzogs von Orleans; starb als solcher 1748. Für das Theater schrieb er nur eine Oper: La reine de Peris, die zu ihrer Zeit sehr gefiel. 2) (Jean Louis), geb. zu Paris 1731, Abbé und Professor der franz. Sprache. Er schrieb ein Trauerspiel: La mort d'Abel, und einige andere Stücke fürs Theater und starb 1775. 3) (Anais), geb. um 1790 in einem Dorfe bei Orleans, debütirte auf dem Théâtre Français mit sehr günstigem Erfolge, brachte hierauf eine Saison in London zu und war nach ihrer Zurückkunft nach Paris 2 Monate am Gymnase dramatique engagirt. Ihr Anstand, ihre Reize, der Geist, der sich in allen ihren Leistungen offenbarte, ließen in ihr eine der künftigen Sterne dieses Theaters vermuthen. Sie verließ es aber, da dasselbe seine Bestimmung, eine Pflanzschule aller Gattungen der dram. Poesie zu sein, vergaß und das Vaudeville ausnehmend begünstigte und ihr die mit den Rollen verbundenen Gesänge nicht zusagten. Als neues Mitglied des Odéon waren ihre Debüts in älteren und neuen Stücken glänzend und in manchen Stücken war sie unnachahmlich und überhaupt so reizend und geistreich, zeigte so viel guten Geschmack, daß sie die Schwäche ihrer Umgebung vergessen machte. Sie war die einzige Stütze des alten Repertoirs am Odéon und kam als Marianne im Tartuffe und als Henriette in den Femmes savantes der Mars gleich. Neue Triumphe feierte sie in den damals aufgekommenen Melodramen, die sie durch ihr Spiel zum wahren Drama erhob. Nachdem sie lange am Odéon gewesen war, kam sie 1818 wieder an das Théâtre Français, wo ihr eigentlicher Platz ist. Durch sie ward dasselbe wieder gefüllt und eine geraume Zeit wurde sie als Rivalin und die einzig würdige Nachfolgerin der Mars betrachtet. (B., 3. u. R. S.)

Aūbignac (Hed. d'A.), geb. zu Paris 1592, Abbé. Er war so leidenschaftlich für das Theater eingenommen, daß er um die Intendanz der Schauspiele anhielt. Er hat ein treffliches Werk über das Theater und einige gelungene Tragödien geschrieben. Er starb 1673. (R.)

Aubīn. 1) (Mad. St. A.), Sängerin der Opéra comique zu Paris, die am Ende des vor. und zu Anfang des jetzigen Jahrh. durch schönen Gesang und angemessenes Spiel entzückte. Ihre Tochter 2) (Lucie St. A.), geb. um 1795, von der Mutter ebenfalls zur Sängerin gebildet; noch vor Kurzem der Liebling des pariser Publikums. (3.)

Aūbri (der Hund des A.), ein werthloses Melodrama, eine dramatisirte Anekdote, in welcher ein Hund, der nach dem Mord seines Herrn A. dessen Mörder verräth und bekämpft, eine bedeutende Rolle spielt. Das Stück ist merk-

würdig, weil es die Ursache war, daß Goethe von der Leitung des Theaters zu Weimar zurücktrat, als dasselbe gegen seinen Willen auf der dortigen Hofbühne aufgeführt wurde. Vgl. Weimar. (B.)

Aūbry (Jean Bapt.), geb. um 1630, ein Steinsetzer; starb 1692 zu Paris. Schrieb 2 Stücke: Demetrius und Agathocles, von denen nur das erstere gefiel. (R.)

Aūdinot, 1) geb. um 1738, betrat sehr jung die Bühne, ward Mitglied der ital. Oper zu Paris, deren Zierde er bis zum Ende des vor. Jahrh. blieb. Auch als Componist hat sich A. durch eine Operette: le tonnelier, bemerklich gemacht; diese wurde nicht allein in Frankreich, sondern auch in Deutschland (der Faßbinder) mit Beifall aufgenommen. 2) (Dem.), geb. zu Paris 1759, Schwester des Vor., berühmte Sängerin, die ein treffliches Spiel mit ihrer schönen und reinen Stimme verband. Sie war am Ende des vor. Jahrh. Mitglied der großen Oper zu Paris. (3.)

Audītōrium (lat.), 1) Hörsaal; 2) Zuschauerplatz in Concertsälen, Academien rc., zuweilen auch unrichtigerweise im Theater; 3) die Zuhörenden selbst, also gleichbedeutend mit Publikum (s. d.). (B.)

Auf Befēhl (Techn.), bei Hoftheatern werden Vorstellungen, welche der Hof besonders verlangt, mit den Worten: auf Befehl, angekündigt. Dies geschieht, um das Publikum zu benachrichtigen, daß der Hof gegenwärtig sein wird, zuweilen auch, um anwesenden fremden fürstlichen Personen eine Aufmerksamkeit zu erweisen. Früher war es bei einigen Hofbühnen Sitte, auf Allerhöchsten Befehl zu setzen, wenn der Landesherr, auf Höchsten Befehl, wenn der Thronerbe oder ein Prinz, und a. B., wenn hohe Staatsbeamte ein Stück verlangt hatten. Dieser Unterschied ist aber unpassend, da nur der Landesherr seiner Hofbühne befehlen kann und es ist besser, überhaupt nur dann a. B. zu setzen, wenn dieser eine Vorstellung verlangt. (L. S.)

Auf Begēhren (Techn.), Bezeichnung auf den Zetteln, daß ein Stück vom Publikum verlangt wird, theils um die Bereitwilligkeit der Direction gegen den ausgesprochenen Wunsch anzudeuten, theils die Wiederholung des Stückes bei den Abonnenten, die es oft genug gesehen, zu entschuldigen. Bei schriftlich eingehenden Wünschen hat die Direction zu prüfen, ob dieselben auch wirklich aus dem Publikum kommen, denn auch Schausp., welche in einer Rolle vor dem Publikum erscheinen wollen, wählen diesen Weg, um die Direction zum Geben des Stücks zu veranlassen. Eine geschickte Verwaltung versteht das Motto: a. B., auf mancherlei Art zum Besten der Bühne anzuwenden. (L. S.)

Auf den Soufflēūr spielen (Techn.), eine Rolle

ohne genügendes Memoriren und im Vertrauen auf die Einflüsterungen des Souffleurs spielen. Es ist nur im höchsten Nothfalle, bei der schnellsten Uebernahme einer Rolle bei vorfallenden Störungen verzeihlich und erfordert dann Bühnengewandtheit und Keckheit. In jedem andern Falle zeigt es eine Mißachtung der Kunst, wie des Publikums und der wahre Künstler wird niemals a. d. S. sp. (B.)

Auf Engagemēnt spielen (Technik), Gastrollen geben unter der Bedingung, daß, im Falle der Schausp. den Anforderungen der Direction und des Publikums entspricht, eine Anstellung die Folge des Gastspiels sein soll. Vergl. Gastrollen. (B.)

Āŭffassung einer Rōlle, eines Charākters (Aesth. u. Techn.). Durch den Begriff und das Beurtheilungsvermögen (s. d.) gelangt der Darsteller zur Erkenntniß der Gesammtaufgabe, die der Dichter ihm gestellt hat und sie steht als ein gerundetes, geistiges Bild vor seiner Seele. Sein Streben muß im Allgemeinen dahin gerichtet sein, in der Darstellung dieses Bild lebendig zu machen, und zwar gerade so, wie es der Dichter geschaffen, da jedes Aendern, Modifiziren, Bessern und Ergänzen im Grunde als fehlerhaft bezeichnet werden muß und eine Ueberschreitung derjenigen Grenzen ist, welche die Natur der Sache dem Schausp. gegeben. Die Praxis hat zwar, namentlich bei historischen Charakteren, eine andere A., als die vom Dichter gegebene, hier und da geheiligt und es läßt sich nicht in Abrede stellen, daß manches verfehlte Charakterbild durch die vermittelnde A. des Darstellers wesentlich gewinnt; man mag daher dem wahren Künstler eine solche Ueberschreitung nachsehen, jedoch das Princip stets aufrecht erhalten, da im Gegentheile die Willkühr der Darsteller keine Schranken mehr finden würde. Da die A. die Grundlage aller Darstellung ist, so erheischt sie vor Allem die größte Sorgfalt; durch sie unterscheidet sich das wahre Talent von dem falschen. Während bei dem erstern in Folge der richtigen geistigen A. die Darstellung als ein gerundetes Ganzes aus der innern Seele hervorquillt, verkündet sich bei dem andern die mangelhafte A. dadurch, daß seine Leistung eine Reihe einzelner, erzwungener Aeußerlichkeiten darbietet, an der die Seele keinen Theil hat und die nimmer als eine eigentliche Kunstleistung gelten können. (K.)

Āŭffenberg (Joseph, Freiherr von), geb. 1796 in Freiburg im Breisgau, studirte Jura, faßte aber als Student zu Freiburg den Plan, nach Griechenland zu gehen und reiste wirklich fast ohne alle Mittel nach Treviso, wo er jedoch seine Gefährten nicht fand und daher in den traurigsten Umständen zurückkehrte. 1815 ging er in östreichische

Militärdienste und vertauschte dieselben kurze Zeit nachher mit badischen, wo er von 1822 an Mitglied der Hoftheater-Comite war. Als diese 1832 aufgelöst wurde, ging er nach Spanien, wo er nur durch die muthigste Vertheidigung gegen einen Banditenanfall und wie durch ein Wunder vom Tode sich rettete. Gegenwärtig lebt er als Kammerherr und Lieutenant der reitenden Garde in Karlsruhe. A. begann seine dram. Laufbahn mit dem Trauerspiele: Pizarro, welches 1818 in Karlsruhe mit großem Erfolg gegeben ward und dem bald ein anderes: Xerxes, folgte, das gleiches Glück machte. Die Flibustier, die Bartholomäusnacht, Gelon und Hiero, Valles, König Erich, die Syrakuser, Themistokles, die Verbannten, Ludwig XI., das böse Haus u. s. w. kamen in rascher Folge; auch sein dram. Gedicht Alhambra, ein formloses, aber von vielem Talent zeugendes Werk in 3 Bänden muß hier angeführt werden. A. hat ein schönes Talent, welches sich am deutlichsten in seinen ersten Arbeiten zeigte, so mangelhaft dieselben auch in technischer Hinsicht sein mochten. Später hat er häufig dem Material zu viel Uebergewicht eingeräumt und den Erfolg mehr in großen Charakteren und Situationen, als in geistiger Schönheit und Durchführung gesucht; seine fließende Diction wird in der Höhe oft übertrieben, pathetisch und schwülstig. Doch hat A. um die reale Bühne große Verdienste und sein Einfluß auf das Hoftheater zu Karlsruhe war ein wohlthätiger. A.s Stücke sind fast alle einzeln gedruckt, eine Sammlung derselben erschien 1822 und 1823 in 2 Bänden. Gegenwärtig wird eine Gesammtausgabe vorbereitet. (R. B.)

Aūfführung (Techn.), die wirkliche und vollständige Production eines dramat. Werkes im Rahmen der Bühne. Da wir alle einzelnen Theile der A. in ästhetischer und technischer Beziehung behandelt haben, können wir hier nur auf die bezüglichen Artikel hinweisen.

Aūfgang, 1) (Maschinerie), s. Berg und Gerüst. 2) A. der Sonne, s. Sonnenaufgang.

Aufklēben des Bartes (Garder.), s. Bart.

Auflēgen der Farben beim Schminken, s. Schminken.

Auflōsen (Musik), die Verwandlung, oder besser der Fortschritt einer Dissonanz zu einer Consonanz (s. d.). Es ist Regel, daß alle übermäßigen Intervalle (s. d.), als z. B. die übermäßige Quarte, Quinte rc. aufwärts, die andern aber, als die kleine Septime rc. abwärts aufgelöst werden; auch soll jede Dissonanz vorbereitet werden, d. h. als Consonanz vorkommen, ehe sie als Dissonanz erscheint. Doch bindet sich das schaffende Genie nicht an diese Vorschriften und wir sehen Combinationen, die dem Ohre wohlthun und

demnach von der Kritik gebilligt werden, über die kein Lehrbuch Aufschluß gibt. Die sorgfältigste Uebung und vor Allem das Studium musikalischer Meisterwerke sind für den Lernenden die beste und fast einzige Richtschnur. (7.)

Auflösung im Drama (Aesth.), s. Catastrophe.

Auflösungszēichen (Musik), das Quadrat ♮, welches die Wirkung eines vorgezeichneten ♯ oder ♭ aufhebt und die Note, vor welcher es steht, in ihrem ursprünglichen Werthe und Namen wieder herstellt. Steht z. B. in einem Tonstücke aus E dur, welches vier ♯ vorgezeichnet hat, das ♮ vor fis oder gis, so heißen diese Noten f und g und werden als solche gegeben. Gleichermaßen wird die Wirkung der Doppelkreuze (♯♯) und Doppel-♭ (♭♭) durch das A. ♮ aufgehoben. (7.)

Aufräūmen (Techn.), s. Auftragen.

Aufrēsne (Jean, eigentlich Reval), geb. 1729 zu Genf, als er jedoch gegen den Willen seines Vaters den Handelsstand verließ und zum Theater ging, nahm er den Namen A. an, dem er bald Ehre machte. Am Theater zu Paris zeichnete er sich dadurch aus, daß er darnach strebte, den falschen Pathos der Franzosen von der Bühne zu verbannen und eine natürliche Sprache einzuführen. Dies Beginnen scheiterte an der Verblendung seiner Collegen und des Publikums und A. ging 1778 unmuthig nach Petersburg, wo er eine glänzende Aufnahme fand; hier starb er 1806. (B.)

Aufröllen der Prospecte und **des Vorhangs** (Technik) geschieht bei kleinen Theatern, deren geringe Höhe nicht erlaubt, die Decorationen entweder ganz ohne Falten, oder doch mit höchstens zweimaligem Zusammenschlagen in den obern Räumen zu lassen. Es ist der Malerei sehr nachtheilig und wo räumliche Verhältnisse es erheischen, ist wenigstens das A. auf eine Walze (s. d.) rathsam. Vgl. Aufziehen. (B.)

Āūfsatz, 1) (Garder.), früher ein sehr hoher Bau von Spitzen und sonstigen Stoffen, der als weiblicher Kopfputz auch im gewöhnlichen Leben getragen, von einem bessern Geschmacke aber bald verbannt wurde, jetzt nur noch die Stelle des Hutes oder der Haube ersetzt und nur zum Ballanzuge üblich ist. Stoff und Form des A. sind von der Mode abhängig und kann derselbe aus Spitzen, Seide, Federn, Blumen, Perlen und Steinen bestehen; der gute Geschmack muß besonders vor Ueberladung warnen, da das Haar immer der schönste Schmuck des weiblichen Hauptes bleibt. 2) (Requisit), Zierrathen auf Tafeln, Oefen ꝛc.; werden beim Theater gewöhnlich auf Pappe gemalt. (B.)

Āūfsprengen einer Thüre (Technik) wird auf der Bühne entweder durch das Zerbrechen eines Lattenstücks oder durch die Krachmaschine (s. d.) angedeutet. Wie alle Verrichtungen auf der Bühne muß das A. genau nach dem Stichworte und im richtigen Momente erfolgen, damit nicht etwa das Geräusch des A.s gehört werde, ehe der Schausp., der die Thüre a. soll, dieselbe noch erreicht hat. (L.)

Āūfstehen des Publikums (Theatersitte), in England beim Erscheinen eines beliebten Schauspielers, die größte und ehrendste Auszeichnung, die dem Künstler zu Theil werden kann. Es geschieht nur sehr selten, dann aber augenblicklich und allgemein, ohne von lauten Beifallsäußerungen begleitet zu sein. Die Damen wehen dazu mit den Tüchern und Alles bleibt stehen, bis der so begrüßte Liebling sich verneigt oder einige Worte des Dankes gesprochen. Sonst pflegt das Publikum anderer Länder wohl aufzustehen, wenn bei feierlichen Gelegenheiten im Theater das Nationallied gesungen oder dem Landesfürsten ein Lebehoch gebracht wird, und zwar so lange beides dauert. Bei allen Hofbühnen ist Sitte, daß das Publikum des ersten Ranges sich hinsichtlich des Aufstehens und Niedersetzens nach dem anwesenden Landesherrn richtet, beim Eintritt denselben schon stehend empfängt und am Schlusse die Logen nicht eher verläßt, bis die Hofloge leer geworden ist. Bei großen Hofbühnen pflegt dies nur an Gallatagen Statt zu finden. (L. S.)

Āūftragen, 1) (Malerei), A. der Farben auf die Leinwand. Daher 2) bildlich in der Musik, Poesie u. Schauspielkunst irgend eine geistige Färbung, in so fern dieselbe übermäßig hervortritt, mit zu s t a r k A. bezeichnet wird. Es ist also ziemlich gleichbedeutend mit dem franz. **faire la banque** oder dem deutschen Coulissenreißen (s. d.).

Āūftragen des Ameublemēnts (Techn.). Wenn das Theater nicht so eingerichtet ist, daß bei Verwandlungen die nöthigen Meublen durch Anwendung der Maschinerie auf der Bühne erscheinen können, werden sie durch Statisten aufgetragen, die in Deutschland ein der Scene entsprechendes Costüm tragen. In Gärten: Gärtnerburschen, in Gasthäusern: Kellner, in Ritterstücken: Knappen, in orientalischen Decorationen: Sklaven ꝛc. ꝛc. Es werden dadurch in einem großen Stücke oft 16—20 Menschen gebraucht. In England besorgen die Theaterarbeiter in der Livree des Theaters ein für allemal das Auf= und Abtragen. Sie erscheinen in rothen Beinkleidern, Westen, Livreerock, gepudert und in Schuh und Strümpfen. Wünschenswerth wäre es, wenn die zu einer Decoration gehörigen Meubles gleichzeitig mit der Verwandlung durch Anwendung von Versenkungen, Roll=

leinen, Stoßstangen (wie in Hamburg) auf der Bühne erschienen, und die pariser Theater haben seit Kurzem begonnen, dies einzuführen, indessen hat es seine Schwierigkeiten und verlangt jedenfalls ein besonders dazu eingerichtetes Theater; namentlich wenn ein Ameublement verschwinden und das andere gleich darauf erscheinen soll, wodurch die Anwendung doppelter, doch nebeneinander liegender Versenkungen nöthig wird. Der Regisseur ertheilt auf den Proben den dazu bestimmten Leuten die Anweisung, welches Ameublement zu jeder Decoration aufzutragen ist. Diese stellen die Meubles hinter den Coulissen zur Hand und erscheinen auf ein Zeichen vom Souffleur, um das auf der Bühne stehende Geräth abzutragen. Zuerst werden die Stühle, dann die Tische abgetragen, von denen erst Leuchter, Servirung u. dgl. abgeräumt werden müssen. Bei Sophas, Instrumenten, Stehspiegeln fassen je nach der Größe mehrere an. Sind die Meubles abgetragen, so werden alle etwa liegen gebliebene Requisiten, Dolche, Papiere, Scherben u. s. w. von dem Podium aufgelesen und fortgeschafft. Je schneller dies Alles geschieht, je sicherer und geübter die Leute erscheinen, je vortheilhafter ist es für den Gesammteindruck und schon oft ist die Wirkung ganzer Scenen und Acte durch Ungeschicklichkeit der Statisten gestört worden. Stehspiegel sind immer so zu stellen, daß das Publikum das Glas nur von der Seite sieht. Der Wiederschein der Lampen und das Spiegelbild des Zuschauerraums wirken störend. Auch ist zu vermeiden, daß der Spiegel das Innere der gegenüberliegenden Coulissenreihe reflectirt. Beides vermeidet man, wenn man ihn so richtet, daß die letzte Lampe der gegenüber liegenden Rampe sich spiegelt, was übrigens vorher zu probiren und die Stellung des Spiegels mit einem Strich zu bezeichnen ist. Brennende Lichter und zerbrechliche Requisiten sind erst dann zu bringen, wenn die Meubles schon feststehen. Schreibzeug und Papier kann auf den Tischen selbst aufgetragen werden. Die Folge, in welcher die verschiedenen Ameublements in Scene gehen, muß entweder auf dem Decorationszettel genau bemerkt oder in einem eigenen Buche verzeichnet sein, so daß bei späteren Wiederholungen keine Irrungen entstehen. Das Ganze des Geschäfts steht entweder unter dem Inspicienten, dem Theatermeister oder dem Statistenaufseher, je nachdem der Wirkungskreis dieser Beamteten bei den verschiedenen Bühnen es bestimmt. Der Regisseur hat indessen stets die Oberaufsicht und befiehlt das Auszuführende. Nöthig ist es daher, daß er vor dem Beginn der Vorstellung sich die angekleideten Statisten zeigen läßt und sowohl ihren Anzug prüft, als darauf sieht, daß keine Verwachsene und unansehnliche Leute dazu genommen werden. Kahlköpfe, große Backenbärte u.

s. w. werden leicht bei der Erscheinung auf der Bühne lächerlich. S. auch Comparsen. (L. S.)

Auftrēten (Techn.), s. Auftritt.

Auftrēten, erstes (Techn.), s. Debut.

Āūftritt (Scene, Aesthet. u. Technik). Die kleinste Abtheilung eines dram. Gedichtes, welche durch das Erscheinen einer oder mehrerer Personen auf der Bühne entsteht. Das deutsche Theater nennt fälschlich Alles Scene, was zwischen dem Auf- u. Abtreten einer oder mehrerer Personen auf der Bühne vorgeht. Das engl. Theater nennt dagegen richtiger entweder eine Verwandlung Scene oder doch eine bestimmte Folge von A.en, so daß durch die Scene eine gewisse Abgeschlossenheit bedingt wird. Der A. beginnt, wenn der Schausp. wirklich auf der Bühne erscheint, nicht wenn er etwa hinter der Decoration spricht, auch pflegt man Meldungen oder das Erscheinen von Dienstboten nicht mit A. zu bezeichnen. Viel hängt für den Eindruck des darzustellenden Charakters von der Art und Weise ab, wie der Darsteller zuerst erscheint. Je nachdem das Auftreten langsam oder schnell, entschieden oder ängstlich, vertraut oder förmlich ist, muß der Zuschauer schon im ersten Augenblicke erkennen können, welche Aufgabe der Dichter dem Darsteller gegeben. Eine falsche, aber leider gewöhnliche Art ist es, beim Auftreten auf dem kürzesten Wege bis zum Souffleurkasten zu gehen und dort die Scene zu beginnen. Dies gibt dem Spiele eine Steifheit und Einförmigkeit, die höchst unangenehm auf den Beschauer wirkt, namentlich wenn sie sich oft hintereinander wiederholt. Viel ist hier für den Schausp. zu thun und nirgend erscheint die Vertrautheit mit der Bühne, die vollständige Ergründung des Charakters klarer, als in der Art des Auftretens. Ein großer Fehler, besonders jüngerer Schausp., ist es auch, wenn er beim Auftreten die Augen in den Zuschauerraum richtet und das Publikum statt seinen Mitschausp. ansieht. Wird ein Schausp. bei seinem Auftreten empfangen, so ehrt er seine Stellung zum Publikum am meisten, wenn er weder durch eine Verbeugung, noch sonst durch irgend etwas dankt, sondern ganz im Charakter seiner Rolle die Scene beginnt. Anders ist es, wenn er nach langer Krankheit zum erstenmale wieder auftritt, bei Benefizen oder sonst, wo der Empfang mehr dem Interesse gilt, welches das Publikum an dem Wohlergehen des Menschen nimmt, als dem Beifall seiner künstlerischen Bestrebungen; denn ein Darsteller, der sich gegen das Publikum verbeugt, tritt für den Augenblick vollständig aus seinem Verhältniß zum Ganzen des darzustellenden Kunstwerks und reißt den Zuschauer aus seiner Täuschung. Was die Art des Auftretens von den Seiten oder aus dem Hintergrunde betrifft, so gilt auf der engl.

Bühne als Regel, von der Seite aufzutreten und auf der Seite abzugehen, daher sich auch selten in der Decoration practicable Thüren vorfinden. Rechts vom Zuschauer ist dort ein für allemal der Eingang von der Straße, also für alles Fremde, Besuchende u. s. w. angenommen, die linke Seite gilt für das Innere des Hauses und die Einheimischen, so daß sich die Conventionen des altröm. Theaters dort vollständig erhalten haben. Auch herrscht daselbst der sonderbare Gebrauch, daß der Erste Schausp. durch eine Thüre im Proscenium auftritt, gleichviel ob er in einem Zimmer, im Walde oder auf der Straße erscheint. Doch dürfen es nur die Lieblinge des Publikums wagen, so zu erscheinen. Das Auftreten von den Seiten gibt der Scene mehr Bewegung und Belebtheit, als das aus dem Hintergrunde. Indessen darf hierin keine Regel angenommen werden, da die Bühne mit ihren mannigfachen Bedingungen und stets neuen Aufgaben nie in hemmende Fesseln eingezwängt werden sollte. Eine besondere Art des Auftretens franz. Schausp., s. Cantonnade. Ueber das Auftreten der Sänger in der ital. Oper, s. Sortita. (L. S.)

Aufziehen des Vorhanges (Technik). Je nachdem die Maschinerie einer Bühne es erlaubt, wird er gerollt, in Falten zusammengeschlagen oder gerade in die Höhe gezogen. Nur bei wenigen und ganz kleinen Bühnen schlägt er sich nach den beiden Seiten auseinander. Entweder wird er durch Menschenkraft oder durch Gegengewicht aufgezogen, das Letztere ist der größeren Schnelligkeit und Gleichmäßigkeit wegen bei allen größeren Theatern üblich. Das Gewicht wird zu diesem Zwecke vor Anfang des Stückes und während jedes Actes heraufgewunden, die Zugleinen des Vorhanges daran befestigt und im Augenblick des Aufzuges ein Riegel weggeschoben, der das Gewicht fallen läßt und dadurch den Vorhang aufzieht. Bei mehreren kleinen Theatern in Frankreich und Deutschland wird der Vorhang gesprungen, d. h. ein Theaterarbeiter vertritt die Stelle des Gewichtes und springt, die Zugleine an einem eisernen Ringe in den Händen, von der oberen Maschinerie auf das Theater herunter. Dieser Sprung ist durchaus nicht gefährlich, wenn der Ring genau so gebunden ist, daß der Herabspringende nur mit den Fußspitzen den Boden berührt, und erspart die Arbeit, welche durch das Heraufwinden der Gewichte entsteht. Die Schwere des Gewichtes muß mit der des Vorhanges in richtigem Verhältniß stehen. Ist es zu schwer, so entstehen leicht durch die zu heftige Reibung Beschädigungen, besonders bei dem Ruck, den Leinen und Vorhang bekommen, wenn das Gewicht unten aufstößt. Eine seltene, aber nicht unvortheilhafte Art des Aufziehens ist es, wenn an dem

unteren Theile des Vorhanges ein langer, ½ Fuß dicker und schwerer Wellbaum angebracht ist, der durch eine darüber laufende Schnur von oben gedreht wird und den Vorhang von unten aufrollt, so daß er keine Falten schlägt und stets glatt über dem Wellbaum liegt; vgl. Aufrollen. Das Zeichen zum A. d. V. kann nur vom Regisseur oder dem Inspicienten gegeben werden. Wird beim Herausrufen nach gefallenem Vorhange das A. befohlen, so geschieht es gewöhnlich durch Menschenkraft und nur halb, da man so schnell das Gegengewicht nicht wieder heraufwinden kann. Unverbrüchliche Regel für das A. d. V. sollte es sein, daß es unmittelbar nach Beendigung der Ouverture oder Zwischenmusik geschieht. Jede Pause wirkt störend. (L. S.)

Āūfzug (Aesth. u. Techn.), s. Act.

Āūge, das Werkzeug des Gesichtes und als das ausdruckvollste der menschlichen Organe nicht unpassend der Spiegel der Seele genannt. Das A. verkündet die Entstehung und Fortbildung der geheimsten Empfindungen, und spricht selbst die zartesten Nuancen der innern Regungen aus. Lessing hat wiederholt auf die Wichtigkeit und Bedeutung des A.s bei der dram. Darstellung aufmerksam gemacht; Iffland sagt höchst treffend: nimmt die Bewegung der Seele zu, so schimmert das innere Leben im A.; allmählich heben sich die Augenlider aufwärts, die Lippen bewegen sich, die Augen öffnen sich in ihrer ganzen Größe, auf der Stirn ist Alles zur Entladung gereift und die Brust hebt sich dieser entgegen; und Z. Funck berichtet uns in seinen Mittheilungen aus dem Leben zweier Künstler, welche außerordentliche Wirkungen Iffland und Ludwig Devrient durch das A. hervorbrachten. Ist nun das A. für den Ausdruck des Seelenlebens bestimmt, so folgt daraus, daß sich Regeln für seine Wirksamkeit auf der Bühne durchaus nicht aufstellen lassen; denn jeder künstliche Ausdruck im A. hört streng genommen auf, die wahre Regung der Seele auszusprechen. Durch die Augensprache unterscheidet sich der wahre Künstler zunächst von dem falschen, dem bloßen Routinier; denn während bei dem erstern die wirklich in tiefster Seele erfaßte und aus ihr hervorquellende Production ihren Ursprung im A. verkündet, wird der letztere es nie vermögen, seinem A. den Ausdruck wahrer Empfindung zu geben, so sehr er auch durch mechanische Fertigkeit in Mimik und Declamation zu täuschen vermag. Auch offenbart sich der Mangel innerer Empfindung nicht selten durch eine regellose und unpassende künstliche Beweglichkeit des A.s, durch zielloses Umherirren der Blicke und einen affectirten Ausdruck des A.s, der mit der eigentlichen Augensprache nichts gemein hat. Ueber die äußern Mittel

zur Verstärkung oder Verminderung der Wirkung des A.s s. Schminken. (L.)

Aūgsburg (Theaterstat.), Kreishauptstadt im bairischen Oberdonaukreise, mit 29,000 Einw. Das Theater zu A., sonst der Komödien-Stadl genannt, wurde 1770 aus dem Fond der Armen- und Krankenkasse erbaut. In einer engen Gasse der Jacobsvorstadt gelegen, erfreute sich das Gebäude keiner brillanten Umgebung; der größte Theil desselben bestand aus Holzwänden, nur die Bühne selbst hatte Mauern und gemauerte Säulen. Für die Equipagen war ein Hofthor da von Planken, wie es bei Scheunen gebräuchlich ist, für die Fußgänger aber ein kleines Pförtchen in der Seitenmauer. Das Innere des Hauses ist klein, winkelicht, finster und unscheinbar, hat im Laufe der Zeit mehrere Verbesserungen erfahren, ohne besonders Viel dadurch zu gewinnen. Die Bühne selbst ist mit einem Proscenium, das von der Rampe bis zur Gardine 6 Fuß beträgt, 50 Fuß lang, von einer Mauer zur andern 47 breit und vom Podium zu den Soffiten 26 Fuß hoch. Die Breite von einer Coulisse zur andern beträgt 23 Fuß bei der ersten, 17 bei der letzten. Das Parterre faßt 500 Personen, hat 61 Sperrsitze und 4 Parterrelogen, 2 Logenreihen, enthalten jede 15 Logen. Die Gallerie ist getheilt. Ein mit hölzernem Gitterwerk abgeschlossener Raum, das Rondel genannt, faßt 120, der übrige, sogenannte letzte Platz 150 Personen. Im Ganzen können 950 bis 1000 Personen untergebracht werden. Die Einnahme beträgt bei ganz gefülltem Hause 600 Fl. Zu dem Theater gehören noch mehrere Garderoben, Magazine und dergleichen. Das Orchester besteht im Schauspiele aus 16 bis 18, bei Opern aus 24 bis 30 Stadtmusikern und Hautboisten der Garnison, wird per Vorstellung bezahlt und erhält im Schauspiele 30 Kr. für jede Probe und 45 Kr. für jede Vorstellung à Person. Den Musikdirector bringt jedesmal die Direction selbst mit. Die Bühne eröffnete 1773 der Director Micheli mit einer Gesellschaft von 16 Personen, dann folgten: 1776 Schikaneder, 1786 Koberwein, 1789 von Moratz, 1790 Mad. Veltolini. Mozarts Zauberflöte wurde unter dieser Direction zum ersten Male dargestellt. Sie war aber auch die Erste, welche dem Fatum unterlag, das seither unbeugsam über das Theater zu herrschen scheint. 1796 übernahm Graf Fugger von Kirchheim die Leitung des Theaters. So glänzend auch die Verhältnisse sich zu gestalten schienen, ging die Entreprise doch nach 3 Jahren, wie die vorhergehende zu Grunde. 1799 hatte Ritter von Steinsberg die Direction, 1800 Oberlieutenant von Hasselmeyer, 1803 Pichler, 1805 Mad. Vanini, 1808 Frau von Schleppegrell. Sie kam in schöner Equipage, mit zahl-

reichem Personale, glänzender Garderobe und ausgesuchter Bibliothek und verließ A. zu Fuße, verarmt, ihr ganzes Vermögen in einem Taschentuche wegtragend, schon 1809. Müller übernahm dann das Theater, der in einem Zeitraume von 6 Jahren, der glänzendsten Periode des augsburger Theaters, viele ausgezeichnete Mitglieder unter seiner Gesellschaft zählte. Unter Andern: Leo, Solbrig, Vespermann, Cäsar Heigel. Während Müller mit der Gesellschaft nach Bern und Straßburg reiste, gab Karl Hain Vorstellungen dazwischen. 1816 ging auch diese Direction zu Grunde. Herr und Mad. Müller führten verschiedene Theaterdirectionen zugleich, als zu Mainz, Cöln und Düsseldorf. Mehrere Mitglieder dieser verschiedenen Bühnen sollen im Vereine sich zum Sturze der Direction verabredet haben und ihre Bestrebungen blieben nicht ohne Erfolg. 1817 erhielt Schemenauer die Direction, die er 10 Jahre mit verschiedenem Glücke führte, doch endlich, wie alle früheren, unterliegen mußte. 1827 wurden die Holzwände endlich eingerissen, Mauern aufgeführt und das Theater überhaupt auf eine, dem Zeitgeschmacke entsprechende, gegen die frühere sogar glänzende Weise eingerichtet. Ein Comité von Banquiers, Kaufleuten und reichen Privaten übernahm die Leitung und schloß die Bühne bald wieder mit einem bedeutenden Deficit. 1834 übernahm Weinmüller die Direction, nach ihm Rothhammer, sein Schwiegersohn, 1837 wieder Weinmüller, der noch jetzt Director ist. A. ist eine große, reiche Stadt; selten wird man an einem Orte so viele, wirklich reiche und wohlhabende Einwohner finden. Dennoch wird sich nie ein Theater gut und dauerhaft halten können. Daran waren bisher nicht die Directionen schuld, nicht die darstellenden Mitglieder, denn wir finden viele ausgezeichnete unter den verschiedenen Gesellschaften, nicht die Abwechselung durch Gastrollen, denn die ersten theateralischen Notabilitäten Deutschlands spielten und spielen noch Gastrollen in dem ehemaligen Theater-Stadl, sondern Mangel an Geschmack. Wie wäre es sonst möglich, daß eine so reiche, glänzende und man darf sagen stolze Stadt, noch immer kein eigentliches Theater besitzt, kein Gebäude, das derselben zur Zierde gereicht, das einem Fremden mit Stolz gezeigt werden kann? Warum mußten bisher gerade immer diejenigen Directionen da zu Grunde gehen, die das Meiste aufboten und bieten konnten, das Publikum anzuziehen? Zwar ist überall selten das Publikum mit der Theaterdirection zufrieden, aber eine solche Inconsequenz in den Anforderungen wird man nirgends, wie in A. finden. Es fehlt der wahre Sinn und die ästhetische Bildung. Speculation ist die Seele der Bevölkerung, die Juden sind die besten Theaterbesucher. Die Direction läßt

jedes Frühjahr das Personal auseinandergehen und sucht im Herbste ein neues zu erhaschen. Da bietet sie denn den Schausp. die gezwungen sind, sich ihr anzuvertrauen, was sie nur im ersten Augenblicke als Gage verlangen; kaum sind sie aber einige Wochen bei ihr, so kündigt sie den Vertrag und mäkelt bis auf eine Kleinigkeit herab, mit der Entschuldigung, daß sie die Forderung nicht erschwingen könne. Gehts auf ein Mal nicht, so wird diese Manipulation öfter versucht. Abgaben zahlt das Theater nicht, erhält aber auch keinen Zuschuß irgend einer Art. (G. B.)

Augŭsti (J. L.), geb. 1784; deutscher Schausp., um 1815 kam er an das Hoftheater zu München und war eine lange Zeit dessen beliebtes Mitglied, starb daselbst nach langwieriger Krankheit 1831. A.s Fach waren komische Rollen aller Art; durch seine originelle, kräftige, aber von Uebertreibung freie Komik, die in seiner Persönlichkeit die beste Stütze fand, war er sehr beliebt. (B.)

Augustīner (Ordensw.), Mönchsorden, der im Anfange des 13. Jahrh. aus den Einsiedler-Congregationen hervorging und 1256 von Alexander IV. bestätigt wurde; es sind bedeutende Männer, z. B. Luther, Staupitz, Abraham a St. Clara rc. aus ihm hervorgegangen; später entstanden auch A.-Nonnen, die jedoch weniger Ausbreitung erlangten. Ordenstracht: weiße Unterkleider, Hauskleider und Scapulier; schwarz wollene Kutten mit Kapuzen nnd ledernem Gürtel. (B.)

Aulāum (a. Bühne), der Vorhang in den röm. Theatern; es war im Gegensatze zu unserm Vorhange unten befestigt und wurde beim Beginnen des Actes oder Stückes durch eine Maschinerie herab, beim Schlusse wieder hinaufgezogen. (B.)

Aumāyer (Michael), geb. zu Linz a. d. Donau 1795. Nach dem frühen Tode seiner Eltern kam A. 6 Jahr alt nach Wien zu einem Onkel, der ihn erziehen und später auf der k. k. Landschaftszeichen-Schule unter Prof. Janscha studiren ließ. Mißliche Verhältnisse aber nöthigten diesen Onkel seine Unterstützungen zurückzuhalten und A. kam zu einem kenntnißreichen Zimmermaler in die Lehre, welcher den Talentvollen in den Freistunden mit der Architektur und Perspective bekannt machte; dieser lernte später unter Prof. Lampi die Antiken kennen und widmete sich der Decorationsmalerei. Seit 1818 arbeitete A. an verschiedenen Theatern Oestreichs mit Talent, Geschmack und Glück; 1835 erhielt er ein Engagement beim Stadttheater in Pesth und hat dort manche sehr gelungene Decorationsmalerei geliefert (R.)

Aumēr, Tänzer und Balletmeister in Paris. Er kam

als Tänzer und Pantomimist im Anfange der Kaiserregierung zur großen Oper, gab 1805—8 mehrere Ballets von seiner Erfindung auf dem Theater der Porte St. Martin und ging, als dies sich auflöste, nach Kassel als Balletmeister. Später führte er in Wien das vortreffliche Ballet Aline auf und ging dann nach Italien, wo er bis 1828 blieb, dann als Balletmeister der großen königl. Oper nach Paris kam. Nach einigen Jahren zog er sich vom Theater zurück und starb 1832. Seine beiden Töchter sind Solo=Tänzerinnen zu Paris. (H..t.)

Aurēlio (Giacomo), ital. dram. Dichter, der zu Ende des 17. und Anfangs des 18. Jahrh. zu Venedig lebte und eine große Anzahl beliebter Bühnenstücke, sowohl ernsten als komischen Inhalts schrieb. (B.)

Aurōra (lat.; gr. **Eos**, Myth.), Göttin der Morgenröthe, Tochter des Titanen Hyperion, welcher die Quelle des Lichts andeutet. Man stellt sie in einem röthlichen Gewande dar, einen Stern auf dem Haupte, oft eine Fackel in der Rechten. Zwei hellfarbige, meist geflügelte Pferde ziehen ihren goldenen Wagen. Die Mythen von ihrem Gemahle Tithon, ihrem Sohne Memnon und ihrem Geliebten Cephalus, s. unter den betreffenden Artikeln. (K.)

Ausarbeitung (Aesth.). Bei der A. eines Werkes, welches man concipirt und angelegt hat, darf keine Aengstlichkeit und Peinlichkeit vorwalten, worunter das schöpferische Feuer immer leiden wird, aber wohl ist die gewissenhafteste Sorgfalt, welche sich auch dem Einzelnen aufmerksam zuwendet, dabei zu verlangen. So muß sich der Dichter selbst über den kleinsten Ausdruck Rechenschaft geben können und jeden Gedanken in die ihm entsprechende Form zu kleiden wissen. Schwächen und Nachlässigkeiten stören immer, mag das Werk im Ganzen noch so vortrefflich sein, und brechen die schöne Linie eines Kunstwerks. Das nachträgliche **Ausfeilen** ist besonders dazu bestimmt, Alles in das gehörige Verhältniß zu setzen, das Zuwenig zu verstärken und das Zuviel zu ermäßigen und zu verhüten, daß hier das Gewand nicht zu sorglos schlottere und dort zu knapp anliege. S. Ausführung. (H. M.)

Ausbildung, 1) A. des jungen Schausp. fürs Theater. In dem Artikel: Academie der Schauspielkunst (s. d.), sind die wissenschaftlichen Disciplinen angegeben, die der junge Mann, der sich würdig zu dem hohen Berufe der Menschendarstellung vorbereiten will, sich zu eigen machen muß. Sind nun auch derartige Institute zur A. eines Künstlers nur im Gebiete der frommen Wünsche vorhanden, so kann nichts desto weniger der angegebene Stufengang bei der

A. befolgt werden. Das Studium des Lebens und der Gesellschaft in ihrer höhern Gestaltung, die genaueste Kenntniß dessen, was die Lebensart und Convention verlangt, sind außerdem unentbehrlich, wenn der Darsteller den Anforderungen des Anstandes und der Bühnenschicklichkeit (s. d.) genügen will. 2) A. des Körpers ist dem Schausp. fast eben so nöthig, als geistige A., denn nichts ist verletzender, als ein Schausp., der ungelenk, linkisch und unbeholfen in Rollen, bei den dies nicht direct oder indirect vorgeschrieben ist, erscheint. Tanzen ist vor Allen nöthig und schon Schröder empfiehlt es als unerläßlich. Fechten (s. d.) auf Stoß und Hieb, Exerciren, Reiten dienen zur A. des Körpers, so wie direct zur Bühnendarstellung, wo sie oft in Anwendung kommen; auch gymnastische Uebungen (Turnen, s. d.) und Schwimmen machen den Körper gewand und sollten daher nie unterbleiben. (R.)

Ausdruck (Aesth.), das äußere Zeichen der Empfindungen, Seelenzustände und Vorstellungen, wodurch diese dem Leser, Hörer und Zuschauer in dem Grade mitgetheilt werden, daß dieselben Gemüthszustände, die der empfindet, welcher sie gibt, in dessen Innern entstehen. Der A. ist demnach bei plastischen und schriftstellerischen, also namentlich dram. Kunstproductionen, wie bei der Darstellung der letztern durch die Schauspielkunst von der höchsten Bedeutung. Bei plastischen Kunstwerken besteht der A. darin, daß dieselben die Natur und das Leben im Allgemeinen wahr und treu und in demjenigen Momente insbesondere zeigen, welchen der Bildner zur Darstellung gewählt hat. Bei dichterischen Werken besteht er in der richtigen Wahl der Worte; der A. durch die Sprache muß dem zu schildernden Gefühle ganz analog sein, d. h. er muß dasselbe klar und ganz zur Anschauung bringen, darf weder unwürdig und gemein, noch übertrieben erhaben und dadurch schwülstig sein, keine Nebenbedeutungen enthalten, weder zu breit und wortreich, noch zu kurz und aphoristisch sein und muß den Anforderungen des Wohlklanges entsprechen. Der Schausp. hat durch passende Mimik und Gesticulation (s. d.) genau Das auszudrücken, was der Dichter entweder vollständig gesagt, oder zur fernern pantomimischen Ausbildung angedeutet hat. Studium der Natur und des Lebens, des Menschen mit seinen mannigfachen Neigungen, Leidenschaften und Schwächen und vor Allem eines jeden darzustellenden Charakters vermag allein ihm den richtigen A. für jedes Gefühl und jede Situation zu geben. Wo indessen die Natur in Verzerrungen spricht und wie z. B. in höchst leidenschaftlichen Erregungen jede Fessel sprengt, da muß der A. des Darstellers mildernd und veredelnd sein, ein geläutertes Schönheitsgefühl muß die

Grenze für das Schickliche ziehen, die nie überschritten werden darf. Auch die Musik erheischt einen richtigen A., er ist die Seele derselben und macht sie zur lieblichsten und erhabensten Sprache. Sorgfältig wie das Wort müssen auch die Töne gewählt werden und Melodie, Tonart, Tact und Tempo dem Gefühle entsprechen, welches die Musik ausdrücken soll. In der Wahl der Stoffe hat der Componist zu beachten, daß dieselben fähig sind, durch die Musik ausgesprochen zu werden, wenn der Textinhalt nicht den Stoff liefert, was bei Gesangscompositionen immer der Fall ist. Landschaftsbilder z. B. durch Töne malen zu wollen, ist immer barock. (R. B.)

Ausfall, s. Fechtkunst.

Āūsführung (Aesthet.). Wenn man die Idee zu einem Werke gefaßt und die Anlage (s. d.) gemacht hat, so tritt die planmäßige A. ein, welche die verschiedenen Theile zu einem Kunstganzen gestalten soll. Hier ist die erste Forderung, daß man sich über die nothwendige und naturgemäßige Stellung des Einzelnen zum Ganzen immer im Klaren bleibe und daß man sich nicht bei einer einzelnen Partie hinreißen lasse, in der A. weiter zu gehen, als die Anlage bedingte und so den Plan zu verrücken, Mißverhältnisse zwischen den Theilen herbeizuführen und das Einzelne auf Kosten des Ganzen überwältigend hervortreten zu lassen. Ein dram. Dichter z. B. darf sich während der A. seines concipirten Dramas für eine Seitengruppe, das Schicksal einer oder der andern Nebenperson, eine oder die andere Episode nicht so weit begeistern und sich dieser augenblicklichen Vorliebe so hingeben, daß er darüber das Interesse an der Hauptperson und dem Ganzen bei sich wie bei dem Leser oder Zuhörer schwächt. Nur ein Genie wie Shakspeare durfte es wagen, das traurige Schicksal des Gloster in die Katastrophe des Lear selbst zu verflechten, ohne dem Interesse an dieser Abbruch zu thun. Auch der Schausp. soll seine Rolle, je nachdem er sie aufgefaßt hat, in strengster Consequenz zu einem einheitlichen Kunstwerk auszuführen und zu wenden suchen. Gegen dieses Gesetz sündigen die, welche auf Effect spielen und das Einzelne zum Nachtheil des Ganzen bevorzugen, nur um einen augenblicklichen Applaus zu erhalten. Gegen Seidelmanns Conception des Mephistopheles kann man vielleicht mit Recht einwenden, daß sie den Absichten des Dichters zuwiderlaufe, aber er erhebt die Rolle in consequenter A. zu einer Originalschöpfung, die sein eigen ist und die man bewundern muß. (H. M.)

Āūsfüllen (Theaterw.), 1) mit einem Stück, einer Oper die angenommene Theaterzeit von 3 Stunden verbringen. 2) Von Schausp. durch stummes Spiel (s. d.) seinen

fortwährenden Antheil an der Handlung kundgeben. 3) So v. w. extemporiren, wenn durch Versäumniß oder Verwirrung auf der Bühne eine Pause vorkommt. 4) Ein Fach a., einen Platz a., demselben genügen.

Ausfüllende Musik, das Ritornell (s. d.), die vorbereitende oder abgleitende Musik im Melodram.

Āūsgang (Aesth.), das Ende, der Schluß einer dram. Handlung. Die Aufgabe des Dramas muß im A. vollkommen klar und abgeschlossen vorliegen, so daß keine Frage mehr übrig bleibt; die Erwartung, welche die Verwicklung (s. d.) spannte, muß befriedigt und die Tendenz, in so fern dieselbe einen moralischen Satz enthält, muß vollständig zur Anschauung gebracht werden. Die Ursachen des A.s müssen in der Handlung und den Charakteren selbst liegen, so daß keine Zufälligkeit, kein Deus ex machina (s. d.) denselben herbeiführt. Dabei muß er poetisch=wahrscheinlich sein und erheischt mehr als jeder andere Theil des Dramas Einfachheit und Entfernung aller störenden Nebendinge. Nur dann kann der A. dasjenige Gefühl erwecken, welches er beim Zuschauer erwecken soll: Ruhe und Ergebung. Das Lustspiel duldet eher einen unwahrscheinlichen oder durch Zufälligkeiten herbeigeführten A., als das Trauerspiel; fehlerhaft aber bleibt ein solcher immer. (R. B.)

Ausgelassenhēīt (Aesth.), eine Gemüthsstimmung, die durch gänzliches Wohlergehen und Entfernung aller unangenehmen Empfindungen hervorgerufen wird; die vollkommene innere Befriedigung äußert sich dabei auf eine Art, die die Grenze des socialen Anstandes zuweilen überschreitet, ohne deßhalb irgend eine Pflicht zu verletzen. Die weiblichen Lustspielcharaktere erheischen oft A., doch müssen der Darstellerin dabei die Schranken des Anstandes immer ein unverletzliches Heiligthum sein, da die Bühne, als Spiegelbild des Lebens, selbst die Flecken desselben in veredelter Gestalt reflectiren soll. (R. B.)

Āūshang (Techn.), ein Bogen, auf welchem Alles zur allgemeinen Kenntniß gebracht wird, was man den Mitgliedern nicht direct mittheilt. Das Repertoir der Vorstellungen und Proben, verhängte Strafen ꝛc., werden wo möglich in einem verschlossenen Glaskasten ausgehängt. Der Ort wird so gewählt, daß er allgemein ohne Störung zugänglich ist. Strafen oder Verordnungen, das darstellende Personal betreffend, werden im Versammlungszimmer oder in den Garderoben ausgehängt, damit nicht die untergeordneten Angestellten sie lesen. Bei kleinen Bühnen ist der A. die einzige directe Mittheilung der Direction an die Mitglieder. Bei großen Bühnen ist er nur für die Masse da und der Schausp.

ist nicht verpflichtet, Kenntniß davon zu nehmen, was sonst im Allgemeinen der Fall zu sein pflegt. (L. S.)

Aushülfsröllen (fr. **utilités**; Techn.), 1) diejenigen Rollen, welche gleich den Anmelderollen (s. d.) keinen Einfluß auf den Gang der Handlung ausüben, z. B. Begleiter, Boten u. s. w. Jeder junge Schausp. wird Anfangs dergleichen Rollen spielen müssen und sie sind oft der Maßstab dafür, was sich überhaupt von ihm erwarten läßt. Man lasse sich daher nie hinreißen, in A. nachlässig zu sein. Das Costüm sei sorglich gewählt, denn der Begleiter, Vertraute u. s. w. hat sein Kleid genau nach dem seines Mitspielers einzurichten; Gang, Haltung und Ton sei angemessen. Anders ist es mit kleinen Rollen, denen sich eine komische Färbung geben läßt und die oft nicht allein belebend auf das Ganze wirken, sondern auch die günstigste Meinung bei Mitkünstlern und Publikum erwecken. In der stummen Rolle des Jägerburschen in dem Schauspiele: die Jäger, wirkte ein geachteter Schausp. der berliner Bühne durch Anzug, Haltung und Gang in seiner Jugend lange Zeit so ungemein komisch, daß man darin damals schon seine spätere Bedeutung erkannte. Es gehört allerdings redliche Liebe zur Kunst dazu, das anscheinend Unbedeutende stets mit Eifer und Hingebung zu thun, um so mehr, als es vorkommen kann, daß bei neuen Stücken, die dem Publikum mißfallen, der Unwille zuerst bei den A. ausbricht und den Darsteller derselben einer unverdienten Kränkung bloßstellt. Dergleichen Erfahrungen sind schmerzlich, wer sich aber dadurch abschrecken lassen wollte, das Beste zu leisten, was er vermag, würde besser thun, ganz eine Laufbahn zu verlassen, auf der solche Erfahrungen unvermeidlich sind. Iffland weist in mehreren Aufsätzen auf die Wichtigkeit hin, die A. mit bedeutenden Schausp. zu besetzen; indessen würde eine solche Maßregel den Bühnen und Personalverhältnissen nicht entsprechen, auch dem Kunstjünger jeden Raum für seine Thätigkeit rauben. Da nicht alle Schausp. das Bedeutenste leisten können und es viele gibt, deren dauernde Aufgabe also die Neben- und A. sind, so sollten solche die wichtige Verpflichtung, dieselbe mit Ausdauer, Treue und Eifer auszuführen, um so vollständiger anerkennen. Sie sind es vorzüglich, welche der Regisseur oder sonstige künstlerische Vorstand der Bühne in ihren Aufgaben leiten, anfeuern und dem Ganzen verschmelzen soll, daher sind sie auch bei den Proben vorzugsweise an dessen Rath oder Autorität gewiesen. 2) Schnell übernommene Rollen. (L. S.)

Ausladung (Bauk. u. Maschinerie), alles Hervorragende, also an Decorationen und Coulissen, Gesimse, Leisten, Capitäler, Aeste, überhängende Felsspitzen. Da sie leicht bei den Veränderungen der Decorationen hängen blei-

ben, sind sie besser zu vermeiden, wenigstens aber durch Lattenstücke zu befestigen oder noch besser ganz von Holz zu machen.

Ausmalen, 1) (Poet.), eine Scene, Erzählung oder Situation mit allen Einzelnheiten und allem Schmucke des Ausdruckes anschaulich machen. So angenehm es für den Leser und Zuhörer ist, wenn der Dichter seinen Gegenstand bis zur größten Anschaulichkeit a.t, so ist doch das Zuviel zu vermeiden, da das geistige Auftragen der Farben oft zum Schwülstigen, ja Lächerlichen führt. 2) In der Darstellung das, was der Dichter geschrieben hat durch Ton und Geberden erläutern und unterstützen. Nie darf man Nebendinge und Episoden auf Kosten des Ganzen a., weil der bezweckte Gesammteindruck dadurch geschmälert oder vernichtet wird.

Auspfeiffen (Theaterw.), eine, besonders in Frankreich übliche Art, das Mißfallen an irgend einer theatralischen Leistung auszusprechen und in so fern gleichbedeutend mit dem in Deutschland üblichen Auspochen (s. d.). Das A. soll einem Zufalle sein Entstehen verdanken; als nämlich bei einem schlechten Stücke die Zuschauer zu Paris das Ende nicht sehen wollten und vergebens La toile! à bas la toile! riefen, kam einer auf den Gedanken zu pfeiffen; der Maschinist am Vorhange glaubte darin das Zeichen seines Meisters zu hören und ließ den Vorhang fallen; das Publikum jubelte und behielt das scheinbar sehr wirksame Pfeiffen bei. (R. B.)

Auspochen (Theaterw.), ein Zeichen des Unwillens des Publikums; es gilt entweder als Strafurtheil einem Stücke, dem Darsteller oder der Theaterverwaltung. Im ersteren Falle pflegt sich Anfangs der Unmuth durch starkes Räuspern, Lachen bei ungeeigneten Stellen u. dgl. m. zu äußern, dem endlich ein Stampfen mit Stöcken und Füßen folgt. Mehr oder weniger stark ist eine solche Strafe, wenn sie nur dem Darsteller gilt. In England gibt man sein Mißfallen durch ein lautes Stöhnen zu erkennen; hier, so wie in Frankreich und Italien ist es gebräuchlich, dem Zorne durch ein lebhaftes Bombardement mit Aepfeln, Birnen, Orangenschalen u. s. w. mehr Nachdruck zu verleihen, doch trifft dies gewöhnlich nur Darsteller, welche die Unzufriedenheit des Publikums erregten. Die Zeichen der Mißbilligung, zu denen sich überlaute Forderungen von Seiten des Publikums gesellen, wiederholen sich häufig, wenn die Theaterverwaltung dazu den Anlaß gab. Oft gelingt es beliebten Darstellern die einmal aufgeregte Menge zu beruhigen, aber eben so oft sind sie auch hart für den Versuch bestraft worden. Sichtliche Aufmerksamkeit auf die äußere Erscheinung und Ergebenheit in den Willen der Menge, möchte hier am rath=

samsten sein. In Hoftheatern sind mehrentheils alle laute Zeichen der Unzufriedenheit von der Polizei untersagt. (R.)

Āūsruf, s. Acclamation.

Ausschrēīben (Techn.), 1) **A. der Briefe, Contrakte** u. s. w. Zu den Obliegenheiten des Souffleurs, bei einigen Bühnen auch zu denen des Nachlesers gehört es, alle in einem Stücke vorkommenden Briefe, so wie Alles, was laut auf dem Theater gelesen wird, auszuschreiben. Jeder gewissenhafte Schausp. wird zwar auch das zu Lesende auswendig lernen, indessen darf es doch nie versäumt werden, alles dahin Einschlagende auszuschreiben. Für das A. selbst gelten folgende Regeln: die äußere Form des Ausgeschriebenen muß dem entsprechen, was es sein soll. Amtliche Briefe groß, mit dem gehörigen Siegel, Liebesbriefe klein, sorgfältig gefaltet, je nach den Verhältnissen auch wohl auf farbigem Papier, Actenstücke in dem gebräuchlichen Format. Das Siegel befestigt man am besten auf dem obern Falz des Briefes, so daß es den Brief nicht wirklich, sondern nur scheinbar verschließt, wodurch dem Zerreißen des Papiers beim Aufbrechen vorgebeugt wird. Auf der Adresse muß sich sowohl der Name desjenigen Schausp. befinden, der den Brief zu bringen, als desjenigen, der ihn zu empfangen hat, so wie die Bezeichnung des Actes und der Scene, in welcher dies geschieht. Im Briefe werden Ausrufungen, Zwischenreden u. s. w., welche das Vorlesen unterbrechen sollen, angemerkt und mit rother Dinte unterstrichen. Der Schausp. thut gut, die Briefe, welche ihm vor Anfang der Vorstellung übergeben werden müssen, durchzulesen, damit ihn auf der Bühne kein Fehler überrascht. 2) **A. der Rollen,** geschieht nach erfolgter Annahme eines Stückes zur Aufführung. Der Copist beginnt gewöhnlich mit der Abschrift des Buches selbst, zum Behufe eines zweiten Exemplars, wodurch er das Stück genau kennen lernt; dann folgen die Hauptrollen, die kleinen Rollen und der Auszug für Chor u. Statisten. Auf jeder Rolle muß der vollständige Titel des Stücks, der Verfasser, der Name der darzustellenden Person, so wie jede Bezeichnung des Standes, Alters oder der Verwandtschaft derselben mit den übrigen Personen des Stückes stehen. Bei einigen Theatern herrscht die nicht genug zu empfehlende Sitte, auch die Requisiten auf der inneren Seite des Titels zu verzeichnen. Der Copist ist verpflichtet, die Abschriften nach dem Buche zu collationiren, damit nicht bei der Leseprobe zeitraubende und störende Correcturen eintreten. Sollen die Rollen eines Stückes besonders schnell ausgeschrieben werden, so theilt man das Buch in so viele Theile, als Copisten zur Disposition stehen, und nun schreibt jeder einzelne sämmtliche Rollen des ihm zugetheilten Heftes.

Die Theile werden zusammengeheftet und ausgetheilt. Das Collationiren findet dann bei der Leseprobe Statt. Das Weitere s. Rollen. (L. S.)

Ausschrēīen (Mus.), durch viele Uebung der Stimme ihre ganze Kraft, Rundung und Fülle geben; der Ausdruck ist daher unpassend, denn es wird keineswegs ein Schreien, sondern nur ein vernünftiges Singen darunter verstanden, welches häufig und anhaltend ausgeübt wird. Alles was jenseits der Grenze der natürlichen Kraft liegt, ist ein **Ueberschreien**, welches die Stimme ruinirt und sie bald zur ausgesungenen macht. (7.)

Aussīngen (Mus.), die Menschenstimme so weit anstrengen, daß sie Metall und Biegsamkeit verliert. Bei unserm modernen Bildungsgange hat die Bühne ein Uebermaß von besonders weiblichen ausgesungenen Stimmen aufzuweisen; wo sich irgend in der Jugend ein leidlicher Klang zeigt, wird er meist forcirt ausgebildet, so daß man glaubt, Lehrer und Eltern hätten keinen andern Zweck, als das arme Kind baldmöglichst zu tödten; man will nur Wunderkinder haben, mit 13—14 Jahren muß die Sängerin fertig sein, muß im Concert auftreten und zu Hause jeder Muhme ihre Künste producieren; mit 17 Jahren muß das junge Mädchen nun vollends appretirt sein, die größten Bravourparthien singen, jedes Orchester überschreien (das ist bei unsern neuern Componisten kein Kinderspiel) und wo möglich einen europäischen Ruf haben. Dafür ist das Mädchen, welches seine Jugend am Clavier verlor, mit 20 Jahren ruinirt, leidet an permanenter Heiserkeit und schreit sich, wenn nicht ein besonderes Glück ihr lächelt, entweder in 5 Jahren vollends zu Tode, oder fällt, nachdem das Publikum noch einige Jahre mit einer kreischenden, klanglosen Stimme gemartert wurde, einer Pensionskasse zur Last. Glücklich genug wenn eine solche vorhanden ist, denn sonst — doch wir wollen das Bild nicht ausmalen; der Stufengang unserer Parforçetalente ist ja bekannt. (7.)

Aussprāche der Buchstāben (Declam.). Die Verschiedenheit der A. auf allen deutschen Bühnen ist oft schon ein Gegenstand des Tadels und der Klage gewesen, denn man hört in jeder Theatervorstellung nicht nur verschiedene Dialecte, sondern sogar die auffallendste Verschiedenheit in der A. einzelner Buchstaben. Der Grund für diesen Uebelstand liegt darin, daß nirgend eine allgemein als richtig anerkannte Vorschrift für die A. der deutschen Buchstaben vorhanden ist, nach welcher die Schausp. sich richten können. Bei einer Feststellung der A. kommt es vor allen Dingen darauf an: aus der organischen Bildung der Laute ihre A. in den verschiedenen Stellungen der Wortfügung zu erklären; das

Uebereinstimmende in den hochdeutschen Mundarten zu sammeln; nach Prüfung des von Sprachforschern und Dichtern darüber Ausgesprochenen eine Vereinigung über den Wohllaut herzustellen. Nach diesen Rücksichten dürften sich folgende Regeln herausstellen: a werde, so wie jeder andere Vocal, so oft gedehnt, offen und klingend ausgesprochen, als seine Stellung es zuläßt, dadurch gewinnt die Sprache an Wohllaut. Zwischen Consonanten und wo es in der Verlängerung des Wortes offen gesprochen wird, z. B. Grab (des Grabes), spreche man nicht Grapp. Nur was, das, man werden ausnahmsweise geschlossen gesprochen. Geschlossen wird a und überhaupt jeder Vocal gesprochen, wenn es sich an einen einzelnen Consonanten lehnt, z. B. ab, an, albern, Affe, Arbeit u. s. w., nur Adler ist eine Ausnahme, weil es ursprünglich Adeler heißt und A eine Sylbe allein bildete. Soll es in solcher Verbindung den offenen Laut wieder erhalten, so wird es doppelt oder mit einem h geschrieben, z. B. Aal, Aar, Ahn. Ebenfalls geschlossen wird a ausgesprochen, wenn es sich an einen Doppelconsonanten, wozu auch ch gehört, anlehnt, z. B. Dach, daß, fassen, darf. Dagegen werden Spaß, fraß, saß, maß ausnahmsweise offen gesprochen. b ist genau von p zu unterscheiden. Am Ende der Wörter ist dies schwierig, z. B. Weib, Leib, lieb, grob, Trab; leichter, wenn es vor einer Sylbe steht, deren Anhangsconsonant ein liquider ist, z. B. Erbkampf, Erbsen, Betrübniß, weiblich, vergeblich. c ist bekannt. ch hat eine dreifache Aussprache. a) Durch starken Hauch in der Tiefe der Mundhöhle, indem die Zungenwurzel dem Gaumenvorhange genähert wird, z. B. ach, Rache, Docht, Wucht. Diese Art kommt nur nach a, o, u vor, bei ä, ö, ü wird sie schon weicher. b) Wie ein geschärftes j nach e, i und den tonverwandten Umlauten ä, ö, ü, z. B. Rechen, mich, Bücher. Nach a, o, u nur in der Diminutivsylbe chen, z. B. Papachen. Die Laute äu, eu gehören ebenfalls hierher. c) Wie k vor dem Consonant s, z. B. Ochs, Fuchs, Wichse. Ausgenommen hiervon sind die Superlativa vor hoch und nach, also nicht hökst und näkst, sondern högst und nägst. Kommt ch in zusammengesetzten Wörtern vor s zu stehen, so behält es seinen ursprünglichen Laut, z. B. wachsam, nachstehen. d ist ebenso von t wie b von p zu unterscheiden. Am Schlusse der Wörter ist dies indessen oft unmöglich, z. B. Rath, Bad, bat, wo es fast gleich klingt. e wird (gleich dem a) geschlossen gesprochen, wenn es im Anfange einer Sylbe steht, z. B. Ebbe, etliche, Egge u. s. w. Nur er und Erde macht hier eine Ausnahme. Geführt und gefolgt von Consonanten wird es offen ge-

sprochen, wie in der, wer, her, aber auch Weg muß offen und nicht Wek gesprochen werden, da die Verlängerung Wege heißt. Nur im Worte hinweg ist es geschlossen. Vor doppelten Consonanten geschlossen, wie Werk, Welt, Mensch. Nur bei Schwert, Pferd macht der größere Theil der Deutschen eine Ausnahme von dieser Regel. Die A. der unzählichen geschlossenen e unserer Sprache, besonders bei den Infinitiven, wie haben, reichen u. s. w., muß sorgfältig geübt werden, damit es weder verschluckt, noch zu sehr betont werde. Das elidirte, durch einen Apostroph bezeichnete e, z. B. hab' ich, soll der Redner so viel hören lassen, daß die Härte des Consonanten gemildert wird. Selbst in gebundener Rede, wo diese A. die Oekonomie des Verses zu stören scheint, sollte es der Redner thun. f ist bekannt. g der schwierigste Buchstabe hinsichtlich der Uebereinstimmung. Es hat eine vierfache Aussprache: a) aa) wie ein sanftes k (ǵ) zu Anfang jeder betonten Sylbe, z. B. Gabe, ǵlatt, ǵreifen, beǵraben, ǵegolten. bb) Eben so nur mit gelinderem Drucke ĝ zu Anfang aller unbetonten Sylben, ausgenommen nach i, z. B. leĝen, plaĝen, steiĝen, Vöĝel, ĝeboren. In Worten, wo zwei g vorkommen, macht sich der Unterschied zwischen ĝ und ǵ am deutlichsten nach dieser Regel bemerkbar, z. B. Ǵeĝenstand, ĝeǵolten, Ǵeiĝe, ĝeǵraben. cc) Eben so mit gelinder Härte am Ende jeder Sylbe und jedes Wortes, nicht aber wie ch, wie es leider nur zu häufig geschieht. Also nicht möchlich, sondern möglich, nicht sechnen, sondern segnen, nicht Tach, sondern Tag, da man auch in der Verlängerung nicht Tache, sondern Tage spricht. Eben so Sarĝ, nicht Sarch. dd) Eben so mit gelinder Härte wird das g vor h und st gesprochen, also nicht du lechst, du wachst, du truchst, sondern du leĝst, du waĝst, du truĝst, um so mehr, als es eigentlich du legest, du wagest heißt. b) Wie ch in mich, sich wird das g gesprochen: aa) nach dem i zu Ende eines Wortes, z. B. traurig, König, Essig, lebendig. bb) Nach a, o, u und vor d und t, z. B. Magd, Jagd, tagt, lügt. Allerdings entsteht hierdurch

in der A. der Zeitwörter bei deren Beugung eine Inconsequenz, indem man conjugirt: ich wage, du wagst, er wächt, aber die Consequenz der harten A. des g erzeugt neben dem t und d eine übellautende Härte, die durch die Unbequemlichkeit entsteht, welche die Bildung beider Laute neben einander hat. Das harte g wird durch den Druck der Zungenwurzel gegen den Gaumenvorhang, also tief in der Mundhöhle, das d und t dagegen durch den Druck der Zungenspitze gegen den Gaumen, also ganz vorn im Munde erzeugt, und neben einander ausgesprochen, bringen so beide Buchstaben ein Zurück- und Vorschleudern des Redetons und dadurch eine Unbehülflichkeit und Härte hervor, die so viel als möglich vermieden werden muß. Beim kt in gehakt, entzükt, verstekt u. s. w. ist dem nicht auszuweichen, aber darum eben wird es gut sein, diese Eckigkeiten unserer Sprache nicht ohne Noth zu vermehren. c) Wie j wird es ausgesprochen: aa) vor d u. t wenn e, i, ä, ö, ü vorhergehen, wie gelegt, vertilgt, er schlägt, er betrügt. bb) In der Verlängerung der Wörter, an deren Ende es wie ch gesprochen wird, d. h. nach dem i, also Königin, weniger, lebendige, traurige, und nach dem geschlossenen i überhaupt, wie in lebendigen, begnadigen. cc) Nach dem gedehnten i (ie), z. B. Krieg, Sieg, also Kriej, Siej. Dagegen in der Verlängerung Kriege, Siege. d) Wird g nach dem Nasallaute n, indem es diesen verschärft, fast verschluckt, z. B. ringen, zwingen, bangen, hungern. So wie es hier in der Mitte des Wortes gesprochen wird, muß es auch am Schlusse gesprochen werden, also nicht Rink statt Ring, bank statt bang, Gesank statt Gesang u. s. w. Im Allgemeinen gilt also die Regel, das g überall hart zu sprechen, außer nach dem Laute i und vor d und t. h und i bekannt. j, bei diesem Buchstaben muß man stets seine Abstammung von dem Laute i hören. Man spreche also fast iagd statt Jagd, ieder statt jeder. k, l, m, n bekannt. o offen und geschlossen, je nach seiner Stellung. Nur sage man nicht Lobb statt Lob. Eine Ausnahme ist hoch, wo das o vor dem ch offen gesprochen wird. p, q bekannt. r, die gute A. dieses Buchstabens läßt sich kaum anders, als durch gutes Beispiel deutlich machen. Das r mit der Zunge ist jedenfalls wohllautender, als das r mit der Kehle. Das erstere ist in edler Rede und im Gesange unerläßlich, das letztere im Conversationstone gewöhnlich. Die gute, wohlklingende A. dieses Buchstabens ist eine große Zierde der Rede überhaupt. s und t bekannt. st und sp. Der Usus loquendi stellt hier fest, daß nicht

stoßen und stechen, sondern schtoßen und schtechen gesprochen wird. Am Ende des Wortes behält es aber seinen eigenthümlichen Laut, also nicht Wurscht, sondern Wurst, nicht Borschte, sondern Borste. Die noch übrigen Buchstaben bieten keine besondere Bemerkung dar. Bei den Umlauten ä, ö, ü hüte man sich vor einer Verwechselung mit e und i, eben so bei dem Doppellaute ei und eu. Oft wird diesen Regeln der Reim in Dichterwerken entgegenstehen, der häufig nach provinziellen Licenzen selbst von den bedeutendsten Dichtern gebaut ist. Man findet z. B. steigen und Eichen, durch und Burg, mag mit Pak, Ring mit Fink, Spaß mit lass', Weg mit Stek gereimt. In solchen Fällen muß der Redner sich dem Dichter bequemen und diesem die Verantwortung überlassen.

(V. d. K. in B.)

Aussprache der Fremdwörter (Declamat.). Auffallende Uebelstände herrschen in dieser Hinsicht bei der deutschen Bühne. Unkenntniß auf der einen und eitles Vielwissen auf der andern Seite hindert jede Uebereinstimmung. Zwar ist es die Pflicht des Regisseurs, auf der Leseprobe den Darstellern die richtige A. jedes vorkommenden Fremdwortes zu geben; aber auch dies führt fast nie zum Zweck, weil die Befähigung, einen fremden Sprachlaut nachzubilden, sehr verschieden ist. Nehmen wir auch an, daß der Regisseur im Stande sei, ein Wort wie Wriotheseley oder Preobraschensk richtig auszusprechen, so scheitert die Gleichmäßigkeit doch meist an der Fähigkeit Einzelner. Gleichmäßigkeit ist nur dann möglich, wenn alle Fremdwörter, wenn es irgend angeht, so wie sie geschrieben sind, deutsch ausgesprochen werden. Die Mehrzahl des Publikums hält sich besonders, was die Namen betrifft, an den gedruckten Zettel und findet sich dort der Name Worcester, so wissen die Wenigsten, daß der auf der Bühne genannte Wosster dieselbe Person ist. Es liegt hierin der Fingerzeig, auch andere Fremdwörter deutsch auszusprechen und um so mehr, als viele Städtenamen, wie Florenz, Venedig, Mailand, Moskau, schon im Deutschen ganz anders lauten, als in der Landessprache. Ausgenommen von der ganz deutschen A. müßten indessen alle französischen und überhaupt die bekanntern Fremdwörter sein, weil die größere Mehrzahl des Publikums mit der richtigen A. derselben zu vertraut ist. Auch diejenigen Worte, welche der Dichter in gebundener Rede als einen bestimmten Versfuß gelten läßt. Die Franzosen und Engländer sprechen ohne Ausnahme alle Fremdwörter auf der Buhne nach den Regeln ihrer Sprache aus, warum sollte dies der Deutsche nicht thun? Uebrigens ist es ganz gleichgültig, ob alle Fremdwörter richtig oder unrichtig ausgesprochen werden, wenn nur Gleichmäßigkeit

herrscht, die freilich häufig von einem Gaste oder einem Ad interim gestört wird. Es versteht sich, daß wenn in Rollen fremde Redensarten und Phrasen vorgeschrieben sind, diese richtig gesprochen werden müssen; denn hier handelt es sich um wahre Charakteristik der Nationalität. Der Vorschlag, Alles deutsch zu sprechen, bezieht sich meist nur auf Eigennamen. (L. S.)

Ausstattung (Techn.), der ganze äußere Schmuck eines dram. Kunstwerks, also Costüme, Decorationen, Aufzüge u. s. w. In neuerer Zeit ist eine glänzende A. von der Masse fast geschätzter, als künstlerischer Werth und innere Gediegenheit. Unzweifelhaft haben die prunkvollen A.en viel mitgewirkt, den Geschmack zu verderben und den Sinn für das Höhere und Geistige der dramat. Kunst zu ersticken. Namentlich ist dies bei der Oper der Fall, die ohne eine brillante A. keine günstige Aufnahme und besonders keinen dauernden Antheil mehr findet; die übermäßige Anstrengung indessen, welche die A. der Oper erheischt, veranlaßt die Bühnenleiter für das recitirende Schauspiel fast nichts mehr zu verwenden, wodurch dasselbe mehr und mehr sinkt. In der ersten Reihe, hinsichtlich der glänzenden A., standen geraume Zeit die große Oper in Paris und das Theater San Carlo in Neapel; letzteres verwendete nach des Impressario Barbaja eben nicht ganz glaubwürdigen Berichten dazu jährlich über 200,000 Ducati. In neuerer Zeit haben die Hoftheater in Berlin und Petersburg sich hinsichtlich des Aufwandes mit obigen Theatern auf gleiche Stufe gestellt, sie in geschmackvollen und zweckmäßigen Arrangements aber bei weitem übertroffen. (R.)

Ausstehen, sagt man von Decorationen, Meubles u. dergl., die bis zur Beendigung des Acts oder Stücks nicht mehr verändert oder verwandelt werden.

Austheilen der Rollen, s. Rollen.

Austheilung (Techn.), das vorherbestimmende Verzeichniß derjenigen Stücke, welche in der nächsten Zeit gegeben werden sollen. Die A. ist demnach der Maßstab für die Wirksamkeit der Theaterdirection und für die Beurtheilung dessen, was eine Bühne in gewissen Zeiträumen leistet. Die erste Verpflichtung eines Bühnenvorstandes: die gegen die Kunst und ihr Wirken auf das Publikum, muß die Hauptrichtung geben, nach welcher die A. entworfen wird. Das Dauernde, Werthvolle muß mit der Tageserscheinung, das Alte mit dem Neuen, das Großartige mit dem Leichten so zusammengefügt werden, daß das Publikum möglichst zufrieden gestellt und auch wieder neu angeregt werde, wodurch das Beste der Bühne in pecuniairer Hinsicht gesichert ist. Kein Theater hat es bis jetzt vermocht, ausschließlich das

Werthvolle zu geben, oder eine bestimmt ausgesprochene Richtung mit Hintenansetzung jeder andern Gattung zu verfolgen. Was daher die A. bringt, muß im Gleichgewicht zu einander stehen und keine Gattung einen größeren Raum einnehmen, als ihr nach ihrer Bedeutung zum Gesammtinteresse der Kunst zusteht. Das Beliebte, das Neue muß mit Vorsicht gebracht und so gestellt werden, daß nicht äußere Verhältnisse unvortheilhaft einwirken können. Die Art und Weise, wie die A. entworfen wird, richtet sich nach den Verhältnissen der Directionen, nach den Personen und Interessen, die darauf einwirken; es kann daher hier nur davon die Rede sein, welche Verfahrungsweise die wünschenswerthe sein dürfte. Und dann stellt längere Erfahrung folgendes heraus. Die A. muß wenigstens einen Tag früher entworfen, als veröffentlicht werden, da nach der Bekanntmachung nur unvorherzusehende Fälle eine Abänderung entschuldigen. Daher ist es nothwendig, daß bei dem Entwurf der A. die Regisseure, die Vorstände des Decorations-, Costüms-, Beleuchtungswesens u. s. w. und die Schauspieler der ersten Fächer zu Rathe gezogen werden, um jede gegründete Einwendung vor der Veröffentlichung berücksichtigen zu können. Nur so lassen sich die störenden Abänderungen vermeiden, welche das Publikum erkälten, die Verwaltung lähmen und den Künstler ermatten. Beim Entwurf der A. hat jeder Regisseur doppelt so viel Stücke, als zur Aufführung bereit zu bezeichnen, als gegeben werden sollen. Die eintretenden oder aufhörenden Urlaube, Frauenkrankheiten, die Wiederholungen alter, das Einstudiren neuer Stücke und Opern, die Zahl der nöthigen Proben, die mehr oder mindere Beschäftigung einzelner Sänger oder Schausp., die körperliche Anstrengung in bedeutenden Rollen, das Alles muß sorgsam berücksichtigt werden, um nicht später auf gegründete Weigerungen zu stoßen. Ferner ist zu beachten, welche Wünsche das Publikum ausgesprochen, nach welchen Stücken die meiste Nachfrage gewesen und welche Künstler man vorzüglich in eigenthümlichen Rollen zu sehen wünscht; dann die etwa eintretenden Feiertage, Volksfeste, Hoffeierlichkeiten u. s. w., da nach der Landesreligion die Gesetze an bestimmten Festen die Theater entweder ganz schließen oder nur ernste und würdige Darstellungen erlauben, das Lärmende u. Possenhafte aber oft sogar auf mehrere Tage vorher unbedingt untersagen. Große Volksfeste, Messen, Pferderennen, Wollmärkte versammeln ein besonderes Publikum, welches gern in rascher Folge das Beste sieht, was eine Bühne zu bringen vermag, und ganz abgerechnet von dem pecuniären Vortheile, der künstlerischen Bedeutung und des vortheilhaften Rufes einer Bühne wegen, zu berücksichtigen ist. Dann wirkt die Eintheilung der Be-

nefize, Debut- und Gastrollen auf den Entwurf ein, endlich aber das innere Getriebe des Theaters, die Decorationsvorrichtungen, so wie das Material im Allgemeinen. Bei dem Ansetzen der Proben muß berücksichtigt werden, daß sie sich gegenseitig nicht hindern, nicht am Vormittage diejenigen Künstler anstrengend beschäftigen, welche Abends in bedeutenden Rollen aufzutreten haben; nicht große Opernproben während des Gottesdienstes Statt finden, wenn die Musik bis auf die Straße zu hören ist u. s. w. Wer den Entwurf zusammenstellt, das hängt von den Verhältnissen oder von der vorzugsweisen Befähigung Einzelner ab. Ist der Entwurf beendet, so werden die sämmtlichen Stücke, welche von den Regisseuren zwar als fertig vorgeschlagen, aber nicht gewählt worden sind, in Reserve gestellt und von allen Betheiligten nun berathen, welche Schwierigkeiten sich wohl aus der Folge und dem Ineinandergreifen der Proben und Vorstellungen, dem Repetiren älterer und dem Lernen neuer Rollen ergeben könnten, ebenso werden die ersten Fächer davon in Kenntniß gesetzt und dann erst die A. schriftlich allgemein bekannt gemacht. Dies geschieht entweder ein für allemal als Aushang an einem dazu bestimmten Platz, oder in so viel Abschriften als nöthig für die bedeutenderen Mitglieder und Beamtete sind. Bei einigen Bühnen bestehen gedruckte Schemas, welche folgende Rubriken enthalten und nur ausgefüllt werden. a) Datum. b) Vorstellung (in welcher Folge, was vorher und was nachher gegeben). c) Gastrollen. Debutrollen. Benefize. d) Proben. Leseproben, Arangirproben, Theaterproben, Generalproben, Singeproben u. s. w. (in welchen Localen). e) Reservestücke für bestimmte Tage oder für den Nothfall. f) Vorzubereiten, neu zu lernen. g) Unterschrift des Bühnenvorstandes. Bei kleinern Bühnen hat jeder Schausp. die Verpflichtung, an dem Tage des ersten Aushangs im Theater zu erscheinen und sich mit der A. bekannt zu machen, worauf dann seine Einwendungen dagegen vor der schließlichen Feststellung erfolgen können. Bei einigen werden die Proben durch den Theaterdiener besonders angesagt, bei andern gilt die A. als Bestimmung. So schwer nun auch das Geschäft der Regisseure und Beamteten ist, welche die Materialien für die A. zusammentragen, so ist die Verantwortlichkeit dessen, der sie schließlich zusammenstellt, der Kunst gegenüber doch viel bedeutender. Er habe stets im Auge, daß Partheilichkeit, Gewinnsucht, selbstsüchtige Ansprüche Einzelner, der Ungeschmack des Publikums nichts über ihn vermögen dürfen. Allerdings müssen persönliche Verhältnisse, Hofbeziehungen, der pecuniäre Vortheil des Instituts u. s. w. berücksichtigt werden, wo der Vorstand einer dieser Rücksichten aber einen zu großen Spiel-

raum vergönnt, da muß seine erste Verpflichtung die zur Kunst leiden. Er prüfe, ob die Vorschläge auch aus reinen Motiven herrühren, ob nicht eine einzelne Gattung, eine einzelne Persönlichkeit durch dieselben zu sehr in den Vorgrund, Anderes aber in den Schatten gestellt wird. Die A. ist der Puls in dem Lebenssystem einer Bühne. Stockt er, so ist es ein sicheres Zeichen einer Krankheit, und bei jedem Entwurf zu einer A. sollte der dafür Verantwortliche eingedenk sein, daß er die Geschichte der Bühne schreibt, für die er wirken soll. (L. S.)

Āūstragen der Rollen (Techn.), s. Rollen und Theaterdiener.

Āūstrommeln, s. Auspochen.

Auswärtssētzen der Füsse (Ballet u. Techn.), s. Attitude, Position und Stellung.

Auswendiglērnen (Techn.), s. Memoriren.

Āūszeichnung für den Schauspieler. Sie besteht in Applaudiren, Hervorrufen und Bekränzen mit Blumen und Kränzen (s. d. a.) oder Zuwerfen der letztern. Als Zeichen des Beifalls müssen sie dem Schausp. stets schätzenswerth sein.

Āūszug (Techn.), die für den Chor und die Statisten ausgeschriebene Rolle, welche Alles enthält was sowohl im Buche vorgeschrieben, als durch das Arrangement des Regisseurs festgestellt worden ist. Das Scenarium des Stückes, sehr lange und vollständige Stichworte für das Auftreten oder Abgehen des Chors, oder für Geschrei, Musik, Waffenlärm u. s. w. hinter der Scene, die Ordnung der Züge und Märsche, die Livree der auftragenden Statisten, das Ameublement, kurz Alles was durch Choristen und Statisten ausgeführt wird, muß in dem A. sich finden. Man schreibt den A. entweder in Form einer Rolle, die dann der Choraufseher erhält und für die richtige Ausführung zu sorgen hat, oder in Form eines Plakats, welches an einem geeigneten Orte aufgehängt wird. Ist das Letztere der Fall, so thut man gut, es mit dem Scenarium (s. d.) zu vereinigen. (L. S.)

Authēntisch (lat.), 1) glaubwürdig, echt, bewährt, besonders von alten Schriften; 2) (Musik), bei den Griechen diejenigen Tonarten, deren Melodie zwischen der Tonica und ihrer Octave lag. (7.)

Autobiographīē (griech.), die eigene, selbst verfaßte Lebensbeschreibung. Eine A. kann von hohem Interesse sein, wenn sie ohne Animosität, Nebenzwecke, Eitelkeit und mit Einfachheit geschrieben ist, so daß sie ein anschauliches Bild von dem Entwickelungsgange gewährt, den der **Autobiograph** durchlaufen ist; nur muß der Verfasser entweder

durch eigenthümliche Lebensschicksale oder Charakter oder Geistesfähigkeiten unsere Theilnahme in Anspruch nehmen. Unter den Schausp. ist Brandes (s. d.) als Autobiograph bekannt; auch Costenoble (s. d.) hat in Lewalds Theaterrevue eine A. gegeben, welche durch Schlichtheit, Wahrheit und Naivität der Auffassung höchst anziehend ist; sie gewährt ein lebendiges Bild von dem bunten und genialen Treiben jener Bühnenperiode, wo die Schausp. noch muntere, fahrende Schüler und doch auch Meister waren. (H. M.)

Autodidăct (gr.), wörtlich ein Selbstbelehrter, Einer, der ohne schulgelehrten Unterricht zur oder doch zu einem Grade von Gelehrsamkeit gelangt ist und sich aus sich selbst heraus gebildet hat. Gewöhnlich sind A. Menschen von großen Anlagen und Streben, sich geistig zu vervollkommnen, die aber unter drückenden, ein Universitäts- und Schulstudium nicht zulassenden Umständen aufgewachsen sind. Man hat A.en in jeder Kunst und Wissenschaft gehabt. Unter den darstellenden Künstlern kann man die größere Zahl als wirkliche A.en ansehen, da die wenigsten bei einem Meister ihrer Kunst diese erlernt haben und in Deutschland überhaupt Academien für darstellende Künstler noch nicht ins Leben getreten sind. (M.)

Automăt (griech.), 1) eine Maschine, die sich durch mechanische Vorrichtungen ohne äußere Hülfe bewegt. Berühmt sind seit lange schon Vaucansons Flötenspieler und seine Ente, die fast alle Verrichtungen des organischen Lebens ausführt. Das Automatencabinet, wo die A.en durch Balletttänzer dargestellt werden, war und ist auch wohl hier und da noch ein beliebtes Ballet. 2) Ein Schausp., der in seinen Bewegungen ungewandt und einförmig ist und sich dadurch selbst das Ansehen einer Maschine gibt. (K.)

Āŭtor (lat.), der Verfasser einer Schrift. Im beschränkteren Sinne versteht man unter Autoren die griechischen und römischen Classiker. Vgl. Dichter. (M.)

Autorităt (v. lat.), Ansehen, Macht, glaubwürdiges Zeugniß. Man spricht von Kritikern und Schriftstellern, als von kritischen und literarischen A.en, in so fern sie für uns maßgebend sind und wir ihre Ansichten zu unserer Richtschnur machen können. (M.)

Āŭtos sacramentăles (Theaterw.), s. Mysterien.

Auvĕrgne (Antoine d'A.), geb. 1713 zu Auvergne, hatte in seiner Jugend eine entschiedene Abneigung gegen die Musik; erst im 16. Jahre erwachte seine Liebe für dieselbe und er trieb sie nun mit solcher Leidenschaft, daß er es in der kürzesten Zeit zur Virtuosität auf der Violine brachte. 1739 ging er nach Paris und wurde daselbst 1741 als erster Violinist bei der großen Oper angestellt. Um diese Zeit trat

er zuerst als Componist für das franz. Theater auf. Die komische Oper: Les troqueurs, wurde nicht nur bei der ital. Oper zu Paris, sondern mit gleichem Glücke auf mehreren Theater Italiens gegeben. 1770 wurde er Director der großen Oper und der Concerte. Seine 20 Opern waren nicht ohne Werth. A. starb zu Paris 1797. (3.)

Avănt-Scēne (franz.; Techn.), der Theil der Bühne, welcher sich zwischen den Prosceniumswänden (s. Proscenium) und der ersten Coulisse (s. d.) befindet und durch die Rampen (s. d.) und den Souffleurkasten vom Orchester geschieden ist. Man bezeichnet diesen Raum auch fälschlich mit **Proscenium**, welcher Ausdruck aber die ganze Baulichkeit mit Logen, Rampen, Drapperien u. s. w. in sich begreift. Die Lage und Räumlichkeit der A. ist je nach dem Baue der Theater verschieden, sie ist oft unverhältnißmäßig groß gegen den übrigen Theil der Bühne, besonders wenn sich die ersten Seitenlogen auf der Bühne befinden. Bis zum Uebermaß ist dies Verhältniß auf dem großen Operntheater in London gesteigert, wo 14 Logen nebeneinander noch auf die A. reichen und der Sänger, welcher dem Orchester zunächst steht, von einem großen Theile des Publikums im Rücken gesehen wird. Durch eine zu weit vorgerückte A. entstehen mancherlei Nachtheile; die Darsteller treten aus dem Rahmen der Bühne hinaus und haben zu weite Entfernungen beim Auftreten und Abgehen zu durchschreiten. Bei den Actschlüssen müssen die Spielenden sich so weit zurückziehen, daß der Vorhang fallen kann, mancher andern Unbequemlichkeit nicht zu gedenken. Die beste Form der A. geht nur bis an den Vorhang, so daß dieser unmittelbar vor den Lampen der Rampe niederfällt, wodurch die Bühne eine große Abgeschlossenheit erhält; dem Spiele der Darsteller ist diese Form die günstigste und leichter stellen sich in ihr die Gruppirungen, Ensembles der Scenen ꝛc. in derjenigen Abgeschlossenheit des Rahmens heraus, in welchem das Bühnenbild erscheinen soll. Ist die A. aber so weit vorgerückt, daß zwischen dem Vorhange und dem Souffleurkasten ein bedeutender Raum leer bleibt, so haben die Darsteller zu beachten, daß sie die richtigen Plätze bei Actschlüssen einnehmen, damit der Vorhang fallen kann. Eben so bei Ohnmachten und Gruppen, die sich um Sterbende oder Erschlagene bilden, bei welchem Anlasse es schon vorgekommen ist, daß ein Todter, der vor dem Vorhang zu Boden gefallen und liegen geblieben ist, aufstehen und abgehen mußte. Ist die A. zu weit, so sollte nach dem Beispiele des Hoftheaters in Darmstadt bei den Proben eine Barriere, da wo der Vorhang fällt, aufgestellt sein, um den Grenzpunkt zu bezeichnen, bis auf welchen der Darsteller sich dem Orchester nähern kann, ohne

aus dem Rahmen hinauszutreten. Durch diese Einrichtung wird mancher Uebelstand vermieden, namentlich wirkt die Beleuchtung besser von beiden Seiten und von unten zusammen, während beim Heraustreten auf die A. die Beleuchtung nur von unten den Darsteller treffen kann. Dieser Uebelstand wirkt um so störender, als das Gesicht des Darstellers, wenn er zu nahe an die Lampen tritt, dem Publikum ganz dunkel erscheint, weil das Lampenlicht nicht nach oben, sondern nur in einem spitzen Winkel auf die Bühne fällt. Auf englischen Bühnen findet man zu beiden Seiten der A. statt den unteren Seitenlogen zwei Thüren, durch welche die Schausp. beim Herausrufen die Bühne vor dem Vorhange betreten oder der Annoncirende vor dem Publikum erscheint. Dadurch wird das Wiederaufziehen des Vorhanges vermieden und das Herausrufen erscheint als eine von der Gesammtwirkung der Darstellung unabhängige Ehre, die dem Künstler außerhalb seiner Wirksamkeit im Stücke erwiesen wird. Fast alle europäische Theater haben die erste Couliſſe hinter dem Vorhange zusammen mit der Soffitte in Form einer Drapperie, welche den nun aufgezogenen oder zurückgeschlagenen Vorhang andeuten soll. Diese Drapperie heißt auf dem franz. Theater **Manteau d'Arlequin** und dient eigentlich dazu, die Decoration der Bühne dem Auge des Zuschauers zu entfernen. Auch dieser Raum vergrößert die A. noch um Vieles und da die Meubel nie über die Drapperie der ersten Coulisse hinaus placirt werden, so hat der Darsteller um so mehr darauf zu achten, daß er die sogenannte **Spiellinie** nicht überschreite, weil dann die Entfernung von dem eigentlichen Raume der Decoration noch größer wird. (L. S.)

Avellōni (Franz), geb. 1756, ital. Schauspieldichter. In den meisten seiner Dramen (Julius Willenwel oder der Assassine; die Laterne magica; die Regierung Heinrichs IV. u. s. w.) macht sich ein finsterer Charakter bemerkbar. Todesjahr unbekannt. (M.)

Avenant (William d'A.), geb. 1605 zu London, engl. dram. Dichter und Schauspieldirector; er studirte, fing nach manchen mißlichen Lebensverhältnissen an fürs Theater zu schreiben, wurde Director der Schauspieltruppe in Dorset-Garden und wirkte nun nicht allein nach Kräften zur innern Verschönerung und zweckmäßigern Einrichtung des Schauspielhauses, sondern veredelte und reformirte auch die Art der Darstellung, ließ zuerst die Damenrollen von Frauen darstellen und war selbst auf die Richtung der dram. Literatur von Einfluß, indem er die Autoren lehrte, ihren Stücken mehr Regelmäßigkeit und Rundung zu geben und ihnen selbst mit 26 Stücken, die wenigstens in technischer

Beziehung treffliche Muster waren, voranging. Er starb 1668. (R. B.)

Aventuriēr, ein Glücksritter; als Rolle streift er an den Chevalier an und ist mit ihm oft identisch. Vgl. Abenteuer.

Āvignon (Avenio), Hauptstadt im Departement Vaucluse mit 24,000 Einw., besitzt eines der 32 stehenden Theater der Departements. Ueber die Geschichte desselben s. Französisches Theater (Gesch.).

A vīsta (a prima vista, Musik), vom Blatte singen oder spielen, ohne vorheriges Studiren des vorzutragenden Tonstücks. (7.)

Avizōrden (Avisorden, Ordensw.), portugiesischer Ritterorden, als geistlicher Ritterorden zur Vertreibung der Mauren aus Portugal gestiftet und vom Papst 1162 nach der Benedictinerregel bestätigt; später erwarb er die Stadt Evora und die Festung Aviz als Lehn und wurde mit dem Calatravaorden verbunden, 1789 aber in einen militärischen Verdienstorden umgewandelt. Ordenszeichen: ein grünemaillirtes, an den Enden lilienförmiges Kreuz an grünem Bande und bei den Großkreuzen außerdem ein silberner Stern auf der linken Brust.

Axt, Orden von der (Ordensw.), gestiftet 1149 für die Frauen von Tortosa, die die Stadt gegen die Mauren vertheidigt hatten; er hieß Anfangs Zeitvertreibsorden, ging sehr bald wieder ein. Ordenszeichen: eine rothe Axt.

Āyrenhoff (Cornel. Herrm. von), geb. zu Wien 1734, östreichischer Feldmarschalllieutenant; starb 1819. Man hat von ihm 6 Trauerspiele und 9 Lustspiele, worunter das Lustspiel: der Postzug, durch die rühmliche Anerkennung, die ihm von Friedrich dem Großen, dem hartnäckigen Gegner der deutschen Literatur, zu Theil geworden ist, sich am meisten bekannt gemacht hat. Dieses Lustspiel, welches 1769 zuerst aufgeführt wurde, gefiel seiner Zeit allgemein in Deutschland. (H. M.)

Āyrer (Jacob), geb. in Franken, kam als armer Knabe nach Nürnberg und fing später mit geringen Mitteln einen Eisenkram an; als dieß Geschäft aber mißlang, begab er sich nach Bamberg, wo er Schreiber wurde und sich allmählig solche Bildung und Bedeutung erwarb, daß er zum Hof- und Stadtgerichtsprocurator ernannt ward. Religionsstreitigkeiten (er war evangelischer Confession), veranlaßten ihn, sich nach Nürnberg zurückzubegeben, wo er 1594 Bürger und Gerichtsprocurator, auch kaiserl. Notar wurde und 1605 starb. Bei seinen Lebzeiten hat er nichts, als das Werk von Jacob Frischlin: Julius et Cicero redivivus, Speyer 1585, herausgegeben; seine Lustspiele sind erst von seinen Erben

unter dem Titel: Opus theatricum, dreißig auskundig schöne Komödien und Tragödien &c. sampt noch andern 36 schönen lustigen und kurzweiligen Fastnachtspielen, Nürnberg 1618, veröffentlicht worden; ein 2. Theil mit 40 Komödien und Tragödien ist in der Vorrede versprochen, aber nicht erschienen. Als Lustspieldichter ist er regelmäßiger als Hans Sachs, dem er übrigens am nächsten steht, doch fehlt die Motivirung sehr; die Trauerspiele sind auf Erregen des Schauders gerichtet, zeigen aber einige Gewandtheit in der Behandlung des Stoffes. Ueberhaupt findet man in seinen Arbeiten eine sorgfältige Anlage des Planes und ein Streben nach Charakterzeichnung, das freilich nicht immer gelingt; daß sie auf die Darstellung berechnet sind, ist unverkennbar. Er steht den Engländern näher als Hans Sachs und einige seiner Dramen, wie z. B. Petinoxeria, erinnern stark an englische Originale. In den Fastnachtspielen zeigt er zwar Naivität und Lebhaftigkeit, aber an Witz und Laune steht er unter Hans Sachs. Bemerkenswerth ist, daß einige derselben sich durch eine Versification in gleichförmigen lyrischen Strophen, die wie ein Volkslied, und zwar mehrere nach einer Melodie, abgesungen wurden, dem Singspiele nähern, mit dem sie jedoch weder Recitativ, noch Duett, noch Arie oder Chor gemein haben. Fünf seiner Stücke hat Tieck in sein deutsches Theater, Bd. 1, aufgenommen. (Sr.)

B.

B (Mus.). 1) Bis zu Guido von Arezzo die 2. Klangstufe des Tonsystems; jetzt der um eine halbe Stufe erniedrigte 7. Ton (b) oder die 11. diatonische Klangstufe des modernen Systems. 2) **b rotundum (b rond)**, musikal. Erniedrigungszeichen; diejenige Note, vor welcher sich dasselbe befindet, wird um ½ Ton tiefer genommen und nimmt die Sylbe es an; d—des, e—es, g—ges. 3) **b cancellatum**, selten gebrauchter Name des Erhöhungszeichens ♯. 4) **b quadratum (Bquadrat)**, das Auflösungs- und Wiederherstellungszeichen ♮, wodurch eine erhöhte oder erniedrigte Note in ihrem ursprünglichen Werthe wieder hergestellt wird. 5) B als Abkürzung, so v. w. Basso. 6) B, Aussprache desselben, s. unter Aussprache der Buchstaben. (7.)

Babnigg (Anton), geb. zu Wien 1795, erhielt den ersten musikal. Unterricht von seinem Vater und nach dem

frühen Tode desselben vom Gesanglehrer Steiner. 1815 betrat er in Temeswar zuerst das Theater und erregte durch seine schöne Tenorstimme ungemeiues Aufsehen; nach 6 Monaten folgte er einem Rufe nach Pesth, wo er 4 Jahre Liebling des Publikums war. Ein zweimaliges Gastspiel am Hofoperntheater in Wien (1817 und 1819) hatte später ein Engagement zu Folge, welches er indessen nach einem Jahre wieder verließ und nach Pesth zurückkehrte, dort die Regie, dann die Direction übernahm, welche er 3 Jahre mit Glück und Auszeichnung führte. 1826 gastirte er mit großem Erfolge in Prag, Dresden, Hamburg, Hannover, Braunschweig, Berlin 2c. und wurde 1827 als Hoftheater= und Kammersänger in Dresden engagirt. B. gehörte zu den ersten Tenoristen Deutschlands; seine kräftige, biegsame und umfangreiche Stimme wurde von einem trefflichen Vortrage unterstützt und in musikalischer Ausbildung waren wenige ihm gleich. Othello, Masaniello, Licinius, Cortez, Joseph, L'Estocq, Fra Diavolo und Titus waren und sind theils noch seine gediegensten Leistungen; denn haben auch B.s herrliche Naturkräfte in den letzten Jahren abgenommen, die veredelnde Kunstbildung ist ihm geblieben und er leistet, wenn auch in beschränkterer Sphäre, noch immer Vortreffliches. (3.)

Bäbo (Franz Joseph Maria), geb. 1756 zu Ehrenbreitstein, später in München als Censurrath, Studiendirector an der Militärakademie und Intendant des dortigen Theaters. Verfasser mehrerer Theaterstücke, unter denen das effectreiche und gut componirte Trauerspiel: Otto von Wittelsbach, noch jetzt gern gesehen wird. Dies Trauerspiel erschien 1782, abermals 1783 und wurde vom Ritter von Steinsberg für das Theater eingerichtet. Jedenfalls ist Otto von Wittelsbach unter denjenigen Dramen, welche dem Beifall, womit Göthe's Götz aufgenommen wurde, ihre Entstehung verdanken, das am besten und darstellbarsten angelegte und durchgeführte. Seine übrigen Stücke sind: die Römer in Deutschland (1779); Arno, ein militärisches Drama (1777); Oda oder die Frau von zween Männern (1781) u. a. Den meisten Beifall nächst dem Otto von Wittelsbach hatten die Dramen und Lustspiele: Bürgerglück, die Strelitzen, die Maler und der Puls. B. starb zu München 1822. (H. M.)

Bacchäntinnen (Mänaden, Thyaden u. s. w.), Priesterinnen des Bacchus, welche an den diesem Gott gefeierten Festen in Kleidung und Wesen jene thracischen Weiber nachahmten, die den Bacchus auf seinem Cultur= und Siegeszuge nach Indien begleitet haben sollen. Sie gebärdeten sich, durch übermäßigen Weingenuß gestachelt, wie rasend und taumelten mit fliegenden Haaren, ihr Evoe Bac=

chus! rufend, trunken einher. Später gab es auch **Bacchanten**, männliche Personen, welche gleichen Functionen oblagen, besonders zu Rom. Daher Bachant, Bachantin gleichbedeutend mit ausschweifenden, besonders dem Genusse des Weins ergebenen Männern und Weibern; **bacchantisch**, ausschweifend, weinberauscht. Euripides schrieb ein Stück: die Bacchantinnen, worin des Bacchus Rache an Pentheus (s. d.) dargestellt ist. Das Stück wird von Schlegel zu den besten Dramen des Euripides gezählt. Gekleidet erscheinen die B. mit nackter Brust und Armen, um letztere Armbänder, das Kleid hoch geschürzt, die nackten Füße mit Sandalen und mit Bändern um die Knöchel (Periscelides) versehen, ein Reh- oder Pantherfell über die Schultern, in oft fliegendem Haar einen Kranz von Weinlaub oder Epheu, in den Händen halten sie Thyrsusstäbe. (K.)

Bācchius (Metr.), s. Versfuß.

Bācchus (Myth.), Gott des Weins, also auch der Begeisterung, daher man von den dram. Dichtern sagte, sie seien Söhne des B. B. ist der Sohn Jupiters und der Semele (s. d.); seiner Namen sind viele: **Lyäus**, **Liber**, **Evius**, **Dyonysos**, **Bromius** u. s. w.; seine Attribute: ein Kranz von Epheu oder Weinlaub und der **Thyrsus**, ein in Tannenzapfen endender, mit Weinlaub oder mit Epheu umwundener Stab. Oft trägt er eine Pantherhaut um die Schultern; oft ruht er auf einem Wagen, der mit 2 Tigern oder Centauren bespannt ist. Erscheint Apollo in statuarischer und bildlicher Darstellung als das Ideal männlicher, mit Kraft gepaarter Schönheit, so mischen sich in der Darstellung des B. männliche Formen mit üppig weiblichen. B. erscheint bei den Orientalen dagegen als ein Greis mit silbernem Barte, in langem Gewande und eine Stirnbinde tragend. Der von ihm verübten Thaten und Wunder und gepflogenen Liebschaften sind eine große Menge. Man hat seine Mythe auf die verschiedenste Weise gedeutet: physisch, so daß in B. die erzeugende und ernährende Natur erkannt wird; astronomisch; agrarisch; allegorisch; historisch, so daß man mehrere B. in Indien, Aegypten u. s. w. annahm, welche Herrscher, Gesetzgeber und Helden waren, Mysterien (s. d.) stifteten und den Land- und Weinbau vervollkommneten. Ueber die lustige Gefolgschaft des B., die Bacchantinnen, Faunen, Satyrn und den Silen, s. die betreffenden Artikel. Oft begleitet den B. auch eine tolle Musik von Hörnern, Cymbeln, Triangeln u. s. w. Dem B. wurden zum Theil höchst lustige und geräuschvolle Feste gefeiert, unter denen die **Bacchanalien**, Bacchusfeste bei den Römern, ihrer Verruchtheit wegen verboten wurden. (K.)

Bach, 1) (Joh. Christ.), jüngster Sohn des be-

rühmten Kirchencomponisten Sebastian B., geb. zu Leipzig 1735, erhielt seine Bildung in Berlin, kam dann als Organist nach Mailand, wo Lebenslust und Neigung ihn der Kirchenmusik entfremdete und ihn nach London führte, wo er als Capellmeister angestellt wurde. Hier begann er mit seltenem Glücke fürs Theater zu schreiben und vollendete in kurzer Zeit 8 Opern, an denen er bald allein, bald in Gemeinschaft mit Hasse, Ferradini, Piccini und Gluck arbeitete. Sie wurden mit großem Beifall aufgeführt, verschwanden aber eben so schnell, als sie entstanden. Er starb 1782 zu London. 2) (Cäcilie, geb. Grassi), Gattin des Vor. und von 1767—82 Primadonna an der Oper zu London. Sie war weder schön, noch als Darstellerin talentvoll und wirkte einzig durch den Zauber ihrer reinen und süßen Stimme. Nach dem Tode ihres Gatten zog sie sich mit einer Pension von 80 Pf. St. in ihr Vaterland Italien zurück. 3) (Karl), geb. zu Fürth bei Nürnberg 1809, bildete sich unter der Leitung seines Vaters, der daselbst Organist war, und später in München unter Winter. 1826 kam B. in das Hoforchester in Stuttgart, wurde 1828 Musikdirector an der Hauptkirche zu Ansbach, welche Stellung er 1830 mit der eines Musikdirectors am Theater zu Nürnberg vertauschte, wo er 8 Jahre mit dem besten Erfolge wirkte. 1838 ging er in gleicher Eigenschaft an das leipziger Stadttheater, wo er sich bald den Ruf als kenntnißreichen und tüchtigen Dirigenten erworben hat. (3.)

Bächschmidt (Anton), geb. zu Mölk in Oestreich 1709, musikal. Autodidact, wurde erst, nachdem er es durch eigenes Studium bis zu einer großen Fertigkeit in der Composition gebracht, durch Grauns Vermittelung zur weitern Ausbildung nach Italien gesandt. Hier schrieb er für das deutsche Theater eine Reihe von Opern, die sämmtlich Glück machten. Zurückgekehrt wurde er Capellmeister des Fürsten von Eichstädt und starb als solcher 1780. (3.)

Bäckenbart, s. unter Bart.

Bäckwerk (Decorat.). Auf mehreren größern Theatern besteht oder bestand das Herkommen, daß die Schausp. das was ihnen im Stück zu essen und zu trinken vorgeschrieben ist, auch wirklich erhalten, und es wird z. B. Torte gegeben, wenn solche im Stück steht. An andern Orten sind die Tafelaufsätze, wie Torten, Baumkuchen, Pasteten von Pappe gefertigt und falls dies mit Geschick geschieht, wird Niemand die Täuschung so leicht wahrnehmen. Die Stücken B., welche der Schausp. wirklich verzehrt, sind dann Biscuit u. dergl. Auch auf Theatern, wo die erstere Gewohnheit herrscht, werden die andern Torten und Aufsätze, von den nicht gegessen wird, von Pappe oder Leinwand gefertigt.

Bäczko (Ludw. Adolf Franz von), geb. 1755 in Ostpreußen, Professor der Geschichte in Königsberg; starb 1824. In früher Jugend erblindet, machte er sich als Geschichtschreiber und Verfasser von Erzählungen und Romanen bekannt. Auch verfaßte B. mehrere Operettentexte und Trauerspiele. (M.)

Bäden-Bäden (Theatergesch.), Stadt im badischen Mittelrheinkreise, mit 4500 Ew. und einem der berühmtesten und besuchtesten Bäder Deutschlands. B. hat nur während der Badesaison Theater und wird dann gewöhnlich von der Schauspielergesellschaft von Freiburg im Breisgau besucht, die gewöhnlich in B. gute Geschäfte macht und monatlich ungefähr 20—24 Vorstellungen gibt. Eine Reihe von Jahren war es Director Hehl, der alljährlich B. besuchte, seit derselbe jedoch die Direction in Basel und Straßburg übernommen, ging die Direction an Karl Schmidt über, der mit seiner Gesellschaft 1838 mit Erfolg in B. spielte und sogar eine franz. Gesellschaft unter Fédée's Direction, die wechselnd mit der deutschen auftrat, überflügelte. Ueber die Schmidtsche Gesellschaft, s. Freiburg. Außer den Hülfsquellen, die zahlreiche Badegäste dem Theater bieten, erhält dasselbe noch einen Zuschuß aus der Badekasse. Der König Maximilian Joseph von Baiern, der bis zu seinem Tode alljährlich die Saison in B. zubrachte, hat sehr viel zur Erhebung und zur Blüthe des Städtchens und des Bades im Allgemeinen und der dortigen Kunstanstalten insbesondere beigetragen. Das neue Theater in B., an der reizendsten Stelle des herrlichen Parkes gelegen, ist eines der schönsten und freundlichsten der kleinern Theater Deutschlands, es hat Raum für 800 Personen. (H.)

Bäder (Karl Adam), geb. 1789 zu Bamberg, unstreitig von 1811—1830 der erste Tenorist in Deutschland. In dieser Zeit, also 20 Jahre hindurch, hatte seine Stimme ihre volle Kraft und Frische, was für eine Tenorstimme zu den außerordentlichsten Erscheinungen gehört, und die kräftige Natur seines Organs, die ihn besonders zu heroischen Vorstellungen eignete, schon an sich bekundet. B. genoß durch seinen Vater, welcher Organist und Schullehrer zu Bamberg war, eine gründliche musikal. Erziehung. Er machte glückliche Fortschritte im Violinspiel und erregte schon als achtjähriger Knabe ein solches Aufsehen durch seine schöne Sopranstimme, daß er am Chor der Domkirche zu Bamberg angestellt und im 18. Jahre Organist und Chorregent an derselben wurde. Er gab nun das Studium der Theologie, dem er sich früher bestimmt hatte, ganz auf und trat, als seine Sopranstimme sich in einen metallreichen, klangvollen Tenor verwandelt hatte, hauptsächlich auf Zureden des damaligen Directors von

Holbein (s. d.), zur Bühne über. Die Verhältnisse dazu waren damals äußerst günstig und einladend; E. T. A. Hoffmann, Verfasser der Phantasiestücke in Callots Manier, war als Musikdirector an diesem Theater angestellt, ein Mann, welcher nicht blos die Musik, sondern jedes künstlerische Wirken in einem solchen Geiste aufzufassen wußte, daß er den jüngern Mitgliedern Anleitung zum Fortschreiten auf dieser Bahn geben konnte. Ueberhaupt bot Bambergs Bühne damals einen seltenen Verein genialer Männer dar, welche die Kriegsstürme in dieses künstlerische Asyl zusammengeführt hatten. Solche Anregungen mußten den künstlerischen Funken in B. zur hellen Flamme anfachen. Sein Debüt als Loredano in Paers Camilla (1811) war glücklich; Belmonte und Sargines wurden bald darauf mit noch entschiedenerem Erfolge gekrönt. Die vortheilhaftesten Anerbietungen gingen ihm jetzt von mehreren Seiten zu. Er erwählte dasjenige, wo er sich die reichste Ausbeute für seine künstlerische Fortbildung versprach, und ging nach München, wo ein Verein der seltensten Talente ihm glänzende Vorbilder darbot. Brizzi, damals der größte Tenorist in Deutschland, gleich ausgezeichnet durch Stimme, Gesang und Spiel, wurde sein Vorbild. An der Spitze der trefflichen Capelle stand Lindpaintner, gleichfalls ein Mann, der einem jungen Sänger zum Führer dienen konnte. B. schloß mit ihm ein näheres Freundschaftsbündniß, das ihm zur weiteren Betreibung seiner allgemeinen musikal. Bildung sehr nützlich wurde und ihn darin einen, für einen Sänger sehr seltenen Grad erreichen ließ. Nach vierjährigem Aufenthalt in München ging er als erster Tenorist an das Stadttheater zu Bremen, bald trat er ans Theater zu Hamburg und dann zu Braunschweig über. Dazwischen lag ein Gastspiel in Berlin, im April 1818, welches ihm in dieser Hauptstadt der norddeutschen Musik, wo gleichfalls eine Reihe der außerordentlichsten Talente mit ihm in die Schranken trat, dennoch einen entscheidenden Erfolg sicherte. Der allgemeine Wunsch des Publikums sprach sich bei seiner Abschiedsrolle (Belmonte) laut für sein Bleiben aus. Die Bühnenverwaltung hegte dieselben Wünsche und B. wurde gewonnen; konnte jedoch erst nach Ablauf seines Engagements in Braunschweig (1820) sein künstlerisches Verhältniß in Berlin antreten und eröffnete es mit der Rolle des Tarar in Salieri's Axur. Anfangs lautete sein Engagement zwar nur auf 3 Jahre, wurde jedoch schon nach Verlauf von 2 Jahren in ein lebenslängliches verwandelt, dem er auch bis jetzt (1839), wenn auch nicht in so glänzender, doch in einer noch immer ehrenvollen Wirksamkeit treu geblieben. Bereits 1813 verheirathete sich B. in München mit der damals geschätzten Schauspielerin Sophie Laurent und blieb

dieser in einem zwanzigjährigen glücklichen Eheverhältniß bis zu ihrem Tode verbunden. B. als Künstler mögen folgende Umrisse charakterisiren. Seine Stimme hatte einen vollen Brustumfang von 2 Octaven (A — a); auch höhere Töne schlug er an, obgleich nicht mit Bequemlichkeit, und sein Falsett war nie schön; innerhalb dieser vollkommen ausreichenden natürlichen Lage jedoch, besaß sein Organ eine wahrhaft eherne Kraft mit der zartesten Weichheit verbunden; der Reiz seines Tones war, wenn er ihn schwellen ließ, unbeschreiblich. Damit verband sich eine würdevolle, männliche Gestalt in den besten Verhältnissen und eine edle Gesichtsbildung. Der Verein dieser Gaben, verbunden mit einer, das gewöhnliche Maß weit überschreitenden, geistigen Auffassung, mußte die hinreißensten Wirkungen hervorbringen. Alle große Tenorparthien der ältern Opern bis zu Rossini gehörten unbedingt in seinen Bereich, und Deutschland hat in den letzten 3 Decennien wenigstens keinen größern Darsteller derselben besessen. Von dem, was neuere Meister an großen Rollen für den Tenor geschaffen, hatte er sich Einiges, wo es mehr auf Vortrag, besonders recitativischen im Gesange, als auf Colloraturen ankam, gleichfalls so zu eigen gemacht, daß ihn keiner seiner Zeitgenossen erreicht, geschweige übertroffen hätte. Auch der komischen Oper war B. nicht fremd, zumal wenn der Charakter eine gewisse Biederkeit u. Treuherzigkeit durchblicken ließ, zu der er alle Mittel mitbrachte. Deßhalb verdient seine Auffassung des Maurers in der Oper gleiches Namens von Auber der Nachwelt als eine der trefflichsten der Gattung nach bezeichnet zu werden. Höher freilich steigerte sich sein Masaniello, der die wirkungsvollste Anwendung der tragischen Kunst zuließ. Diese Rolle war eine ununterbrochene Folge der reichsten, plastischen und mimischen Momente; daher war sein Erfolg auch ein fast beispielloser. Vom Jahre 1832 an begannen diese reichen Blüthen zu fallen; eine durch Spontini's Zumuthungen, der B.s herrliche Kraft in übertriebenen Aufgaben erschöpfte, erzeugte Ueberanstrengung, Krankheit, der Kummer über den Tod seiner Gattin und manches Andere, übten ihre zerstörende Gewalt gemeinsam an ihm aus. Was er gewesen erkannte man erst recht klar, als er aufhören mußte es zu sein; denn selbst in seinen Trümmern ist er noch jetzt herrlich. Noch immer, wenn gleich in seinem Rollenfach beschränkter, ist er eine Zierde der Bühne und kann es noch manches Jahr bleiben. So weit es möglich ist, hat man den Versuch gemacht, seine Darstellungen der Nachwelt zu überliefern; er ist als Masaniello in mehreren Momenten dieser Rolle, in einer bei Gropius erschienenen Sammlung theatralischer Erinnerungen, dargestellt. Möchten

auch diese Worte etwas dazu beitragen, wenn nicht das treue Bild, doch einen Schattenriß der Erinnerung an den trefflichen Künstler spätern Geschlechtern vorüberzuführen. (L. R.)

Badoāro (Giacomo), ital. dram. Dichter, ein geborner Venetianer, blühte um die Mitte des 17. Jahrh. Verfasser von: le nozze di Enea con Lavinia; l'Ulisse errante u. s. f. Er pflegte überhaupt seine Stoffe aus dem Alterthum zu nehmen. (M.)

Bäffchen (Garder.), die beiden kleinen, schwarzen oder violetten, gewöhnlich weiß eingefaßten oder auch ganz weißen, viereckigen Läppchen, die Geistliche am Halse tragen. (B.)

Bänder (Garder.), ein wesentlicher Bestandtheil der weiblichen Kleidung und Gegenstand des Schmuckes. Sie dienen zur Einfassung, als Gürtel, als Verzierung, als Haarschmuck, und werden besonders auf ital. und spanischen Bauernanzügen reichlich angebracht. Form, Farbe und Stoff wechseln nach der Laune der Mode. (B.)

Bänke (Decorat.). B. kommen bei Decorationen vielfach vor. Sie sind nach dem Ort, wo sie aufgestellt werden sollen, vielfach verschieden, so in Bauerstuben glatt und unbeschlagen, in Gärten und Gartenhäusern wohl auch von Latten zusammengeschlagen und mit Polstern versehen. Bei B. in Ritterburgen, Trinkstuben u. dgl. kann man auch wohl eine alterthümliche Form anbringen. Verschiedenfarbige Ueberzüge u. dgl. kann dieselbe Bank für mehrere Decorationen geeignet machen, s. Rasenbank u. Ameublement. (Pr.)

Bärenfēll (Garder.), ehedem ein Kleidungsstück der nordischen Völker, welches umgehangen als Mantel diente. Auf der Bühne wird dasselbe durch Schafpelz, dem man die Gestalt eines B.s gibt, ersetzt, da ein wirkliches B. zu schwer und zu theuer sein würde. (B.)

Bärenōrden (Ordensw.), gewöhnlicher Name des herzogl. anhaltinischen Gesammthausordens Albrechts des Bären, einer der neuesten Orden in Europa, gestiftet 1836. Er besteht aus 3 Classen: Großkreuzen, Commandeurs und Rittern. Das Zeichen ist ein goldener Bär mit der Umschrift: Fürchte Gott und befolge seine Befehle; er wird an grünem ponceau eingefaßten Bande getragen, dessen Breite eben so wie die Größe des Ordenszeichens nach den Classen verschieden ist.

Bärlāpp, der gelblich weiße, staubähnliche Samen der kryptogamischen Pflanzengattung Lycopodium, wird von deren zahlreichen Arten in Wäldern gesammelt und um den Blitz (s. d.) nachzuahmen durch eine Lichtflamme geblasen. Gewöhnlicher und wohlfeiler ist gepulvertes Colophonium (s. d.). (Pr.)

Bärmann (Georg Nikolas), geb. zu Hamburg 1785, lebt daselbst noch als Director eines Erziehungsinstitutes; er hat der deutschen Bühne gegen 40 Stücke, meist Uebersetzungen nach dem Span. und Franz., doch auch einige Originale geliefert, die fast alle mit Beifall gegeben wurden. Seine Arbeiten sind meist gedruckt, theils einzeln, theils in Almanachs. Seit 1838 hat er eine förmliche Uebersetzungsanstalt in Hamburg begründet. (L.)

Bäuerle (Adolph), geb. zu Wien 1784; widmete sich mit vielem Glücke der wiener Localpoesie und erwarb sich um die Erhebung des eigentlichen Volkstheaters große Verdienste. Sein Staberl und die falsche Prima Donna behaupten sich heute noch auf dem Repertoir und haben Hunderte von Nachahmungen ins Leben gerufen. B.s dram. Arbeiten, worunter wir noch besonders den Leopoldstag, Tausendsassa, moderne Wirthschaft, Freund in der Noth und Werthers Leiden (Parodie) hervorheben, sind ohne frappante Verwickelung in der Anlage, aber voll Situationen aus dem Leben gegriffen, reich an komischen Wendungen und naiv-witzig dialogisirt. Er gibt seinen komischen Personen häufig eine Art von Selbstpersiflage in den Mund, die von ächt komischer Wirkung ist. B.s Stücke erschienen gesammelt als: Komisches Theater, Pesth 1820—1824, in 5 Bänden. Durch die Begründung der Wiener Theaterzeitung, Wien seit 18**, hat B. nicht allein eins der bedeutensten Journale Oestreichs geschaffen, sondern auch besonders den dortigen Bühnen ein Organ gegeben, welches klar und übersichtlich den Standpunkt der dramat. Kunst ausspricht und durch gediegene Kritiken auf die Fortbilduug der Künstler vortheilhaft einwirkt. (R. B.)

Baggēsen (Jens Emanuel), geb. 1764 zu Korsör; studirte mit Eifer die Kant'sche Philosophie, war längere Zeit Professor in Kiel, nahm dann seine Entlassung und führte ein Wanderleben; nächst Oehlenschläger ist er unter den Dichtern Dänemarks der bekannteste. B. ist zugleich deutscher Dichter und obgleich er die deutsche Sprache erst im 25. Lebensjahre erlernte, weiß er sie doch meisterhaft zu handhaben. Am bekanntesten ist er durch seine Parthenais oder Alpenreise, ein idyllisches Epos. Eine Satyre in dram. Form besitzen wir von ihm in seinem Gedicht: der vollendete Faust, worin Fichte's Allerselbstichheitslehre, die Gall'sche Schädellehre, die Jean Paulomanie, der Vorperuginismus in der Malerei und alle die tausend Tollheiten der deutschen Philosophen, Künstler und Dichter aufs ergötzlichste verspottet werden. Dies dram. Narrenspiel, worunter sich die gediegenste Lebensweisheit verbirgt, kehrt Alles zu oberst und unterst, um das gerade Gesetz der Wahrheit und Weisheit

aufrecht zu halten. B. starb 1826 zu Hamburg. Gesammelt erschienen seine poet. Werke, Leipz. 1836, 5 Bde. (H. M.)

Bagliōni (Cesare), geb. um 1540 zu Bologna, bildete sich in Rom zum Maler und war besonders Cremonini's Nebenbuhler in der Theatermalerei; er starb um 1590 zu Parma. (N.)

Bagnolētte (Garder.), kurze Damenschleier in Frankreich und Italien, die das Gesicht nur halb bedecken. (B.)

Bahrdt (Friedr.), angeblich Apotheker in Neustrelitz, bearbeitete um 1830 nach van der Velde's und Tromlitz Romanen die Stücke: die Lichtensteiner und die Grabesbraut, welche sehr bald die Runde über die deutsche Bühne machten und einen seltenen Erfolg hatten. Weniger dram. Poesie, als Geschicklichkeit, einen gegebenen Stoff in den Bühnenrahmen einzufügen, gab sich in diesen Dramen kund; aber sie hatten wenigstens das Verdienst, effectreiche Stücke für die reale Bühne zu sein. Seit 1833 sind diese Stücke wieder von den meisten Repertoiren verschwunden. (R. B.)

Baïf (Jean Antoine de), geb. 1532, Sohn des Lazare de B., der unter Franz I. von Frankreich an Staatsgeschäften Theil nahm und des Sophokles Elektra und die Hekuba des Euripides übersetzte. Er starb 1589 als königl. Kammersecretär zu Paris. Er gehört zu dem sogenannten poetischen Siebengestirn Frankreichs im 16. Jahrh., übersetzte mehrere griech. und röm. Dramen und that dem Genius der franz. Sprache Gewalt an, indem er ihr Hexameter und überhaupt reimfreie Verse abzwängte (daher vers Baïfins). Wichtiger sind die von ihm 1570 eingerichteten sogenannten musikalischen Akademien oder Concerte, welche die bei Hofe üblichen Divertissements, Maskeraden und Ballete zunächst veranlaßten. (H. M.)

Bāïllou (Luigi de), geb. zu Mailand um 1730, widmete sich fast ausschließlich der Balletmusik und leistete darin so Vorzügliches, daß sie in Italien, Deutschland und Frankreich mit gleich großem Erfolge gegeben wurden. 1780 wurde er Capellmeister in Mailand und starb das. 1803. (3.)

Bāïlly, 1) (Jacques), geb. 1701 zu Versailles, Maler und Dramatiker; starb 1768. 2) (Jean Sylvain), Sohn des Vor., hauptsächlich als Astronom bekannt, hinterließ zwei Trauerspiele: Clotaire und Iphigénie en Tauride; spielte eine Rolle in der franz. Revolution und starb durch die Guillotine 1793. 3) (B. du Rollet), starb 1786; brachte die hochgeschätzte Oper: Iphigenia in Aulis, auf die Bühne. (M.)

Bairēūth (Theaterstat.), Kreis- und Gerichtsstadt im königl. bair. Obermainkreise, mit 13,000 Einw. und einigen Fabriken. B. hatte schon früh ein Theater, das in der

Reitbahn hinter dem Schlosse, nahe bei dem Marstalle stand. Als Markgraf Friedrich von Paris zurückkehrte, spöttelte die Clairon, seine Geliebte, die berühmte Schauspielerin, über den schlechten Tempel, den ein so splendider Fürst den Musen in seinem Lande errichtet hatte, und bald entstand ein neues Theater im vergrößerten Maßstabe, nach der Opéra français im Hôtel Soubise zu Paris erbaut, das in Deutschland nicht seines Gleichen hatte. Nur das Theater della Scala zu Mailand und San Carlo in Neapel werden, was die Zuschauerräume betrifft, als größer bezeichnet. Große ital. Opern wurden mit verschwenderischer Pracht gegeben, ohne daß das Publikum Eintrittsgeld zu bezahlen hatte. Im Gegentheil sendete der Fürst seine Läufer zur Einladung an Hofleute und Beamtete, wenn sie sich nicht zeitig genug einfanden, und erwartete gewöhnlich deren Ankunft auf dem Balcon, über dem großen Portale der Fronte, der auf vier colossalen Säulen ruht. Das Haus steht in der Opernstraße, früher Münzgasse, zwischen Privathäusern. In einer weiten Vestibule führen breite, geräumige Treppen nach den innern Räumen. Im Parterre stehen zwei große vergoldete Figuren, bei welchen sich die Aufgänge zu der Gallerie noble befinden, die statt der Parterrelogen angebracht ist. Drei Range enthalten jedesmals 14 Logen zu 4 Personen und eine Reserveloge zu 12 Personen. Das Parterre ist breit und geräumig und die über den Logenreihen sich befindende Gallerie wird nie ganz benutzt. Säulen von Marmor mit Goldverzierungen bildeten das Portal der Bühne, zwischen welchen sich Logennischen für die Trompeter und Pauker befanden, welche die Ankunft des Hofes durch Tusch zu verkünden hatten. In spätern Zeiten wurde die Weite dieser Räume unbequem befunden, das Portal ward verenget, so daß die schönen Säulen nun verbaut sind und die Coulissen wenigstens um 6 Schuh auf jeder Seite mehr gegeneinander gerückt. Beinahe die Hälfte des hintern Raumes der Bühne wurde durch einen Verschlag abgetheilt; doch kann er noch immer benutzt werden, denn die Holzfächer der Wand sind zum Verschieben eingerichtet. Trotz dem, daß Zeit und Vandalismus diesen herrlichen Bau zu verstümmeln suchten, daß der Geiz die Vergoldungen abkratzte, die Verwaisung der ehemaligen fürstlichen Residenz die Aufmerksamkeit auf die nöthigen Reparaturen nicht zuließ, steht er noch einzig da, durch das richtige Ebenmaß der Verhältnisse, durch die Eleganz der Formen und Großartigkeit des Planes. Der Plafond besteht aus ganz dünnem Ahornholz, über welches sich oben ein zweiter Boden wölbt, um die Resonanz zu befördern, und bildet so zu sagen eine Riesenvioline. Im Ganzen faßt das Haus in seiner jetzigen Eintheilung über 1000 Zuschauer

ganz bequem. Die Einnahme richtet sich nach den Preisen, welche die Directionen ansetzen, da nie eine stehende Gesellschaft engagirt war; sie beträgt bei gewöhnlichen Preisen 200 bis 350, bei erhöhten 5 bis 600 Fl. Das Orchester besteht aus der Stadtmusik und den Hautboisten der Garnison und ist mäßig honorirt. Zuschüsse hat das Theater gar keine. Die glänzendste Epoche der baireuther Bühne war natürlich zu Markgraf Friedrichs Zeiten von 1740 bis 1763. Später gaben mehrere Gesellschaften Vorstellungen. Die bekanntesten Directoren waren: Kurz (1764 u. 65), Fockler (1770), Micheli (1773), Schikaneder (1776), Veltheim (1779), Koberwein (1787), v. Moratz (1789), Mad. Voltolini (1790), der Jude Gumperts (1792 bis 94), Julius Graf von Soden (1795), Graf Fugger von Kirchheim, Mioullet, Morelli (1796 bis 98), Ritter von Steinsberg und Auernheimer (1799), Hausleutner (1800 bis 1803) und Quandt aus Bamberg, Hafner und Bello, Pichler, Albinger, Mad. Vanini (1804 bis 1807), Mad. Schleppegrel (1808), Edmund von Weber (1810), Karl Bode (1811), Schantroch (1812 u. 13), von Holbein, von Biedenfeld u. Comp. Schantroch und Karl Bode (1814 bis 17), Reuter, Hayn (1812), Ruth (1817), Karl Bode (1818 bis 20), Witmand und Helfert (1821 bis 23), Badewitz, Wagner, Weinmüller (1824 bis 26), Vogel, Stein, Schemmer, Dr. Lorenz, Wolf (1838). Früher war das Theater für manche Directionen sehr ersprießlich, besonders wenn sie nicht zu lange verweilten. Die Bühne, der Größe wegen, im Winter nicht zu erwärmen, bietet im Sommer einen herrlichen kühlen Erholungsort, darum werden auch gerade in dieser Jahreszeit, trotz der reizenden Umgebung, noch einige Geschäfte gemacht. Wie allenthalben verlangt das Publikum auch hier Opern und besucht noch eher eine höchst mittelmäßige Production dieser Gattung, als ein gutes Schauspiel; so daß in den letzten Jahren in einem Schauspiele selten mehr als 50 Fl., in einer nur mittelmäßigen Oper aber doch 300 bis 350 Fl. an der Kasse einkamen. Die Verarmung der mittleren und unteren Classen und die vielen Privattheater der ersten Stände und des Adels beeinträchtigen den Besuch des öffentlichen Schauspiels wesentlich. (G. B.)

Bairo ătto (Teatro do), das größte der beiden Nationaltheater in Lissabon (s. d.).

Baison, 1) (Jean Baptiste), geb. zu Mainz 1812, erhielt seine Bildung an dem dortigen Seminar und war für den geistlichen Stand bestimmt. Familienverhältnisse und Neigung führten ihn zum Theater und er betrat 1832 bei einer reisenden Gesellschaft die Bühne als Fridolin ohne be-

sondern Erfolg, ja man sprach ihm sogar alles Talent rundweg ab. B. ließ sich indessen nicht abschrecken, arbeitete mit unermüdlichem Fleiße an seiner Ausbildung, die er auf die einzig sichere Grundlage, auf Kenntnisse und Studium der Natur, zu basiren suchte. Bald zeigte sich auch seine Befähigung zum Schausp. in einem solchen Grade, daß er sich in Magdeburg, wo er 1834 als Liebhaber engagirt wurde, die Gunst des Publikums in reichem Maße errang. In demselben Jahre wurde er im gleichen Fache und als Regisseur in Danzig angestellt und folgte von dort 1835 einem Rufe an das Stadttheater in Hamburg, dessen beliebtes Mitglied er bis 1837 war; die Theilnahme und Anleitung des würdigen Veteranen Schmidt trug während dieser Zeit viel zur völligen Entfaltung seines Talentes bei. 1837 unternahm B. eine Kunstreise, auf welcher er in Dresden, am königl. Hoftheater zu Berlin, am Hofburgtheater in Wien, in Prag und Magdeburg mit großem Beifall gastirte. Die Folge davon war ein Engagement beim königl. Hoftheater zu Dresden, welches B. 1838 antrat. Mangel an Beschäftigung aber, durch die Theaterverhältnisse bedingt, machten ihm eine Auflösung des sehr vortheilhaften Contractes wünschenswerth, welche ihm die Gnade des Königs auch Anfangs 1839 bewilligte. B. verbindet mit allen körperlichen Vorzügen eine gründliche wissenschaftliche Bildung und eine unerschütterliche Liebe zu seiner Kunst; er gehört jedenfalls zu den besten deutschen Liebhabern und bewegt sich in der Tragödie wie im Lustspiele mit gleicher Befähigung und Gewandtheit. 2) (Karoline, geb. Sutorius), geb. zu Berlin 1810, machte ihre ersten Versuche daselbst beim königstädter Theater und wurde bald nachher bei der königl. Hofbühne daselbst angestellt. Nach 2 Jahren verließ sie Berlin, ging nach Leipzig und Dresden, wo sie im Fache der muntern und naiven Mädchen und besonders in den Raimundschen und ähnlichen Stücken sehr beliebt war. Später ging sie nach Hamburg, wo sie 6 Jahre lang das Fach einer ersten Liebhaberin zur allgemeinen Zufriedenheit ausfüllte; hier vermählte sie sich mit dem Vor. Sie ist in weichen, lyrischen Charakteren eine brave Darstellerin und wird von einer anziehenden Persönlichkeit vortheilhaft unterstützt. (T. M.)

Bajadēre, s. Bayadere.

Bajāzzo (ital.; Theaterw.), den Ursprung des Wortes leiten Einige von dem franz. Paillasse, Strohmann, Pickelhäring, Andere von dem ital. Baja Spaß, Bajaccia einfältiger Spaß, her. Schwer läßt sich bestimmen, in welchem Lande man die erste Erscheinung des Spaßmachers, der diese Namen führt, bemerkt. Gewiß ist, daß Paillasse in Frankreich schon Marktschreiern, herumziehenden Truppen, Quack=

salbern als Spaßmacher diente, als in Italien die Masken (s. d.) noch in der höchsten Blüthe standen. Jetzt nennt man den Possenreißer bei Kunstreitern und Seiltänzern B. (in Italien selbst aber Pagliazzo). In England füllt der Clown (s. d.) diesen Platz aus. Das Costüm des B.s nähert sich dem des Pierrot; gewöhnlich weit, schlotternd, mit großen Knöpfen, einen spitzen, weißen Filz u. s. w. Italien und England hat die besten B.s, besonders in England sind sie zahlreich und auch als Springer, Kunstreiter u. s. w. meist geschickt. (L. S.)

Bāker (Erskine, spr. Beker, Erskeine), geb. zu London um 1750, war Anfangs Kaufmann und ging dann zum Theater, wo er jedoch nie Bedeutendes leistete und daher stets Mitglied wandernder Truppen blieb. Er schrieb eine Biographie dramatique, London 1782, 2 Bde., die schätzenswerthe Materialien für die Geschichte engl. Bühnenkünstler liefert; starb im Anfange dieses Jahrh. (R. B.)

Bāladin (Theaterw.), der Groteskтänzer und Possenreißer des ältesten franz. Theaters, besonders im 15. und der ersten Hälfte des 16. Jahrh. Sie führten die unzüchtigsten Tänze und Pantomimen auf, bis sie von der Kirche mit Bannstrahl und Excommunication belegt wurden. (L. S.)

Balalaika (Musik), russische, aus der Tartarei stammende, zweisaitige Zither, auch bei den Zigeunern gewöhnlich.

Balancē (Tanzk.), Tanzschritt des franz. Contretanzes. Er wird auf der Stelle ohne Sprung gemacht und besteht aus zwei demi Coupés (s. d.), von denen einer vorne und einer hinten gemacht wird. Die dem balancirenden Fuße entgegengesetzte Schulter macht eine Bewegung rückwärts oder vorwärts, was dem Tanzschritt Grazie und Ausdruck verleiht. (H...t.)

Balancīren, 1) im Gleichgewichte bleiben; 2) (Tanzk.), den Körper auf einer Fußspitze ruhen lassen, während der andere Fuß schwebend gehalten wird.

Balcōn (Altan), 1) der vorspringende, gewöhnlich an das erste Geschoß stoßende Theil eines Hauses; er ist unbedeckt, mit einem Geländer versehen, ruht auf Säulen oder Kragsteinen und steht mit einem Zimmer durch eine Thür in Verbindung. 2) Die Plateform eines Gebäudes mit plattem Dach, in so fern dieselbe mit einem Geländer versehen und als Aufenthaltsort eingerichtet ist. 3) Im Theater häufig die vor den Logen hinlaufenden Gallerien.

Bāldachin (Decoration und Requisit), 1) eine verzierte Decke über einem Throne, einer Kanzel oder einem Bette. 2) Ein auf 4 Stangen getragener Schirm von Seide oder reichem Stoff, an den Ecken mit Straußfedern oder geistlichen Emblemen geziert und zum Tragen eingerichtet.

Besonders bei den Prozessionen der kathol. Kirche wird ein solcher B. (dann Himmel genannt) über den die Monstranz tragenden Geistlichen gehalten; doch war er früher auch bei feierlichen Zügen üblich und gewöhnlich gingen fürstliche Personen unter einem B., der von Edeln und hohen Beamten getragen wurde. In diesem, wie in jenem Sinne kommen B.e auf dem Theater bei Krönungszügen, Prozessionen häufig vor. (B.)

Baldenĕcker, 1) (Johann Daniel), geb. 1810 zu Frankfurt a. M., studirte in Wien und kam 1832 als Chordirector nach Leipzig; 1836 ging er in gleicher Eigenschaft nach Karlsruhe. Er schrieb die Musik zu dem Melodram: das Irrenhaus zu Dijon, und zu den Schauspielen: der Müller und sein Kind und Ludwigs **XI.** letzte Tage; eine Operette: der Weichnachtsabend, kam noch nicht zur Aufführung. 2) (Amalie, geb. Böhm), Gattin des Vor., Schauspielerin und Sängerin für kleine Parthien bei demselben Theater. (R. B.)

Baldūcci (Maria, spr. Baldutschi), geb. zu Genua 1758, wirkte wechselnd bei den Theatern zu Mailand, Venedig und Neapel, wurde auf einer Kunstreise auch in Deutschland, Polen und Rußland bekannt und zog sich 1790 ganz vom Theater zurück. Sie war weniger wegen der Schönheit, als der außerordentlichen Höhe ihrer Stimme berühmt. (3.)

Bale (John, spr. Dschon Bal), geb. 1495, bestimmte sich dem geistlichen Stande, wurde aber aus Frauenliebe Protestant und lebte ein höchst bewegtes Leben. Er ist einer der frühesten dram. Schriftsteller Englands. Seine 16 Schauspiele waren, mit Ausnahme von einigen Farcen, fast alle geistlichen Inhalts. Er starb 1563 als Präbendarius an der Kathedralkirche zu Canterbury. (L.)

Ball (v. ital. ballo), Versammlung einer Gesellschaft zum festlichen Tanze, dadurch vom **Thé dansant** unterschieden. Auf dem Theater muß man stets beachten, ob ein **Hofball,** ein gewöhnlicher B. oder ein Thé dansant dargestellt werden soll. Auf ersteren müssen die erscheinenden Herren, wenn das Costüm treu sein soll, mit Ausnahme der Offiziere (auch wenn sie tanzen), wenigstens der Cavallerieoffiziere, in Escarpins, mit reichen Uniformen, die Civilisten in gestickter Hofuniform, die nicht tanzenden Militärs nie ohne Degen oder Säbel erscheinen; bei den letzteren genügen Pantalons, Schuhe und Strümpfe und schwarze Fracks mit weißen Westen und Claques oder Ballhüten; spielt jedoch das Stück in einer älteren Zeit, so sind auch hier Escarpins unerläßlich. (Pr.)

Ball (Georges), geb. 1799 zu Lauterburg, Depart. Nieder=Rhein (Elsaß), betrat die Bühne 1819 bei der Koch=

schen Gesellschaft, die Straßburg, Basel, Bern und Colmar bereiste. Ging von da zur Karschinschen Gesellschaft nach Trier, dann nach Aachen zu Klingemanns Gesellschaft, nach Düsseldorf zu Derossi und 1822 zu Ringelhardt in Köln. 1825 war er einige Monate in Würzburg, kam dann zum mannheimer Hoftheater, 1827 nach Bremen und Nürnberg, von wo er 1835 nach Leipzig reiste und nach einem sehr beifällig aufgenommenen Gastspiele angestellt wurde. 1837 erhielt er das Fach der Helden- und Charakterrollen zu Nürnberg. B. verbindet mit einer schönen und kräftigen Gestalt und einem sonoren männlichen Organe lebhafte Phantasie. Zarte Situationen, sanfte Gefühlsmomente gelingen ihm weniger, als kräftige und männliche, so wie biedere, gerade und derbe Charaktere, und sein Michel Angelo im Correggio z. B. möchte schwer zu übertreffen sein. Durch eisernen Fleiß, Gewandheit und Bereitwilligkeit ist B. für jede Bühne ein sehr nützliches und schätzenswerthes Mitglied. Als Schriftsteller hat er sich durch mehrere Novellen und Romane bekannt gemacht; für die Bühne schrieb er die Schauspiele: der 9. Thermidor und das Kind der Garde, welches letztere 1839 in Nürnberg mit dem größten Beifall aufgenommen wurde. (R. B.)

Ballāde (Poet.), ein historisches Lied, ein der Form nach lyrisches Gedicht mit einem epischen Stoffe, sonst bei der Oper gewöhnlich, jetzt von der Romanze (s. d.) verdrängt.

Ballenstädt (Theaterstat.), Stadt am Harze mit 3500 Einw. und einem Residenzschlosse der Fürsten von Anhalt. Die kunstliebenden Fürsten haben stets das Theater begünstigt und trotz der wenigen Einwohner des Städtchens hat B. ein sehr freundliches, kleines, bequem und zweckmäßig eingerichtetes Theater, welches in Parterre, einer Reihe Logen und Gallerie Platz für 6—800 Zuschauer bietet und höchst anmuthig in der Nähe des Schlosses gelegen ist. Dieses Theater sowohl, als eine kleine, aber gut eingeübte Capelle wird dem jedesmaligen Unternehmer kostenfrei zur Disposition gestellt und er erfreut sich außerdem noch einer nicht unwesentlichen Unterstützung. Eine reisende Gesellschaft hält sich gewöhnlich einige Wintermonate in B. auf und findet ihre Rechnung daselbst. Gegenwärtig ist es die Meiselsche, oder besser die Santo-Meisel-Reichenbachsche Gesellschaft, die B. besucht und sich sowohl durch einen Verein achtungswerther Talente, als durch den Fleiß, die Rechtlichkeit und Geschäftsgewandtheit der Direction recht beliebt gemacht hat. (R. B.)

Ballĕt, 1) (Tanzk.), der Ursprung des Wortes wird von Einigen von dem franz. Worte bal, Tanzfest, abgeleitet. Daher die Worte: baller (franz.), ballare (ital.), baylar

(span.). Andere meinen es komme von dem Worte balle her, da man ehemals beim Ballspiel tanzte oder Tanzschritte machte. Gegenwärtig bedeutet B. eine theatralische Darstellung, in welcher eine Reihe leidenschaftlicher Regungen und Gefühle durch die Kunst der Pantomime und des Tanzes mit Hülfe der Musik zur Anschauung gebracht werden. Cahusac nennt das B. ein lebendes Bild der Leidenschaften, Sitten, Gebräuche, Ceremonien und Trachten, die es von allen Völkern zu allen Zeiten entlehnt. Es ist daher begreiflich, daß diese Gattung theatralischer Darstellung keine Mittelmäßigkeit erträgt. Jedes B., das nicht deutlich und ohne Hülfe eines Programs verstanden werden kann, ist daher eher ein Divertissement, als ein B. zu nennen. Ein Haupterforderniß des guten B.s ist Abwechselung, Contrast, Reichthum und lebhaftes Fortschreiten der Handlung; denn ein Stillstand ist nicht denkbar. Wie jedes andere dramat. Kunstwerk verlangt das B. eine Exposition, eine Verwickelung und eine Lösung des Knotens, natürlich leicht durch Anschauung verständlich ohne der Hülfe des Wortes zu bedürfen. 2) (Gesch.), das Alterthum kannte das B., wie es jetzt ist, nicht, obgleich dasselbe ähnliche Formen hatte, denn man findet Tänze bei den Alten, welche die Gesammtheit einer Handlung darstellten, ja die scenische Ausführung der alten Tragödien bedurfte tanzkünstlerischer Bedingungen. In seinen Anfängen war das B. durchaus allegorisch und hatte also alle Fehler dram. Allegorien überhaupt. Die lächerlichen und widersinnigen Kleider der Tänzer zogen die Poesie, welche in der allegorischen Idee liegen konnte, in das Triviale hinab. Sollte die Musik personificirt werden, so wurden auf dem Kleide unfehlbar Noten und Instrumente angebracht. Galt es einer Vorstellung des Weltalls, so mußte das Costüm die Mühe übernehmen: auf dem Kopfe trug der Tänzer einen Strahlenkranz und Stern, während das ganze Kleid mit einer Erdkarte bemalt war. In der Gegend des Herzens war natürlich in großen lateinischen Lettern Gallia zu lesen; auf dem einen Arme Hispania, auf dem andern Britannia. Auf dem Bauche mußte Germania es sich gefallen lassen und etwas weiter herunter las man terra australis incognita. Baltazarini, Musikdirector der Catharina von Medicis, scheint dem jetzigen B. im 16. Jahrh. in Frankreich seine erste Form gegeben zu haben, denn seit dem unglücklichen Turnier, in welchem Heinrich II. 1559 das Leben verlor, wurden diese Feste seltener und große Tanzbelustigungen, Maskenspiele und Allegorien traten bei Hofe an ihre Stelle. Bis zum Jahre 1610 zählt man gegen 80 B. bei Hofe, ohne die Bälle und Maskeraden mit zu zählen, und der ernste Sully pflegte den lebhaftesten Antheil an diesen Hofvergnü-

gungen zu nehmen. Ludwig XIII. tanzte selbst in mehreren B.en und der Herzog von Nemours gab 1630 ein B. unter dem Titel: die Gichtbrüchigen. Da er selbst die Gicht hatte, so ließ er sich in die Proben tragen, gab mit seiner Krücke den Tact an und wurde von dem berühmten Balletmeister der Königin Anna von Oestreich, Boccane, unterstützt. Ludwig XIV. tanzte 1651 im 13. Jahre schon zum erstenmale in dem B. Cassander, welches der Cardinal Mazarin componirt hatte und fand so viel Geschmack an dieser Art von Unterhaltung, daß er fast 10 Jahre lang in allen B.en bei Hofe tanzte, bis er 1669 im B. Flora zum letztenmal erschien. Bis 1681 hatten nur Männer in B.en getanzt, von diesem Zeitpunkte an erschienen aber auch Frauen, und zwar zuerst in dem B.: der Triumph der Liebe, welches in St. Germain vor dem Hofe gegeben wurde. Indessen dauerte es lange, ehe Frauen zu einiger Berühmtheit als Tänzerinnen gelangten, und man findet die ersten von Bedeutung erst im Jahre 1790. Daß zu jener Zeit alle Touren und Figuren im Tanze so paralell und steif waren, wie die altfranzösischen Gartenanlagen, bedarf wohl keiner Erwähnung und einer spätern Zeit war es vorbehalten, in dieser Beziehung Leben und Abwechselung in den Tanz zu bringen. Mit dem Jahre 1760 beginnt eine besonders glänzende Periode des B.s. Noverre, als Balletmeister des würtembergischen Hofes in Stuttgart lebend, schuf bedeutende B.e, die den größten Beifall fanden. Das Corps de Ballet des stuttgarter Theaters gehörte damals zu den glänzendsten Erscheinungen der Zeit und veranlaßte sogar den berühmten Vestris (Vater) von Paris aus nach Stuttgart zu kommen und Noverre's B. zu studiren. Nun entstand nach und nach das große pantomimische B., welches von Gardel, Dauberval und andern bedeutenden Männern mehr und mehr verbessert wurde. Nur die größten Hauptstädte oder prachtliebenden Höfe vermögen ein großes B. zu erhalten, daher ist nur Paris, London, Neapel, Mailand, Wien, Berlin, Warschau, Petersburg im Besitz großer B.e. Frankreich und Italien aber sind das Vaterland derselben geblieben, denn dort sind die meisten der großen B.e, die noch jetzt gegeben werden, entstanden. Dem mythologischen B. machte das im J. 1800 auf dem Théâtre de la République et des arts in Paris gegebene B. la Dansomanie von Gardel d. J. ein Ende, und dieses Werk voller Reiz und Lebhaftigkeit erlebte mehrere hundert Vorstellungen, trotz dem Eifer aller Liebhaber des sogenannten serieusen B.s gegen die neue Gattung. Dem einmal geöffneten Pfade folgte Dauberval mit seinem komischen B. la fille mal gardée, welches zuerst in Bordeaux gegeben wurde und noch jetzt wird dieses B. stets gern ge-

sehen. 1806 gab der Tänzer Duport, welcher später Director der kaiserlichen Oper in Wien war, ein B., welches er aus dem Barbier von Sevilla componirte. Gleichzeitig wirkten Aumer und Henry bei dem Theater der Porte St. Martin und traten durch ihre B.e: Jenny oder die heimliche Heirath, die beiden Creolen u. s. w., als Nebenbuhler der großen Oper auf; aber Napoleon ließ 1807 dieses Theater schließen, worauf Henry nach Neapel ging und dort den ital. Genre mit dem franz. zu verschmelzen suchte; Aumer dagegen ging nach Deutschland, wo er den Geschmack für das große B. weckte. In Paris arbeitete indessen der Balletmeister Milon bei der großen Oper, wo er sein treffliches B. Nina oder Wahnsinn aus Liebe, gab. In neuester Zeit hat man angefangen, das Sujet und die Scenenfolge der B.s von Dichtern entwerfen zu lassen, während der Balletmeister nur noch arrangirt und in Scene setzt und namentlich ist dies gegenwärtig in Paris an der Tagesordnung. Indessen herrscht eine große Verwirrung hinsichtlich der eigentlichen Autorschaft der B.e. Ein Uebelstand, über den schon Noverre bitter klagt, ist: daß Tänzer, die auf irgend einem Theater ein gutes B. sehen, leicht durch bloße Anschauung im Stande sind, dasselbe B. unter anderem Titel und vielleicht hin und wieder etwas verändert, auf einem andern Theater zu geben. So finden sich einzelne gute Scenen auf 20 verschiedenen Theatern in ganz verschiedenen B.en; wir erinnern nur an das Schweizermilchmädchen, das Bergwerk in Polen, la Laitière suisse und viele andere, in denen die Hauptscene dieselbe ist. Im Allgemeinen strebt das B. neuerer Zeit mehr nach Wahrheit, Charakteristik und Nationalität als ehemals, auch sind Decorationen und Costüme bedeutsamer in ihrem Verhältnisse zum Ganzen. Vgl. Bonnet Histoire gén. de la danse sacrée et prof., Par. 1723, Noverre's treffliche Lettres sur la danse et sur le ballet, Lyon 1760, 2 Bde., in der Encyclopédie méthodique, Paris 1786, les arts académiques, la danse etc., Sulzers Theorie der schönen Künste und Wissenschaften, Reinhards vertraute Briefe über Paris, Hamburg 1805 2c. (H...t.)

Balletmeister. Ludwig XIII. von Frankreich war der erste Monarch, welcher einen Maître de Ballet ernannte und der Cardinal Richelieu gab diese Stelle zuerst einem gewissen Durand, welcher die bei Hofe aufgeführten Ballets ordnete. Vor dieser Zeit, im 16. und 17. Jahrh., waren es vornehme Herren des Hofes, welche die großen Quadrillen und Tanzfeste leiteten. Die große Oper in Paris ist am längsten im Besitz guter B., deren jetzt jedes Theater ersten Ranges wenigstens einen hat. Daß ein guter B. selbst Tänzer gewesen sein muß, versteht sich von selbst; aber eben so

wünschenswerth ist es, daß er nicht mehr selbst Tänzer ist. Im Allgemeinen verbindet man mit dem Begriffe des B.s auch den des Autors und es gehört allerdings eine vielseitigere Befähigung dazu, ein gutes Ballet zu dichten und in Scene zu setzen, als zu irgend einem andern dram. Kunstwerk. Kenntnisse der verschiedensten Art müssen sich bei einem B. vereinigen: Talent und scharfe Beobachtungsgabe, Kenntniß des Tanzes und der Pantomime, Verstehen und leichtes Auffassen des Charakteristischen in der Musik, oder Fähigkeit, Tact, Bewegung und Charakter der verschiedenen Tonstücke im Allgemeinen vorzuschreiben; leichtes Handhaben der Massen, Sinn für malerische Schönheit und das Talent guter Verwaltung. Alles dies sind Dinge, welche bei der Composition eines Ballets ein B. zu entwickeln hat. Noverre verlangt allerdings auch Kenntnisse von einem B., die ihm zwar unstreitig nützlich sind, wie z. B. Anatomie, Zeichnen, Sprachen, aber diese erscheinen nicht unmittelbar nöthig. Dagegen ist Geschichte, Mythologie und Allegorie in ihrer weitesten Bedeutung, Kenntniß der Völker, ihrer Sitten, Gebräuche, charakteristischen Feste und Trachten und ein stetes Beobachten alles Volksthümlichen und Bedeutenden, z. B. Hochzeiten, Feste, militärischen Uebungen, Häfen, Bauten u. s. w., durchaus nöthig. Ueberhaupt wo Menschen zu irgend einem bewußten Zweck sich versammeln, da ist das Studium eines B.s. Seit das mythologische Ballet aufgehört hat, das einzige Heil der Choregraphie zu sein, hat das nationelle, charakteristische und romantische Princip besondere Geltung für das Ballet erlangt und in diesen Richtungen hat ein B. der neuesten Zeit seine Thätigkeit zu entwickeln, wenn er auf Erfolg rechnen will. Die Zahl guter B. ist gering, wenn auch jeder älter werdende Tänzer ein Recht zu haben glaubt, die Functionen eines B.s auszufüllen. Daher die große Menge von Nachahmungen und die Seltenheit guter Originalschöpfungen. Hinsichtlich seiner amtlichen Stellung ist der B. nur dann dem Capellmeister oder Opernregisseur untergeordnet, wenn er Tänze, Gruppirungen, Gefechte u. s. w. in Opern arrangirt; bei selbstständigen Balleten dirigirt er dagegen absolut. Nach seiner Angabe wird die Musik componirt, nach seinem Willen dieselbe verkürzt oder verlängert, Decorationen, Costüme und alles Material von ihm bestimmt, so weit die bewilligten Mittel reichen und die Ausführenden haben sich durchaus und in allen Beziehungen seinen Anordnungen zu fügen. Diese Stellung ist um so schwieriger, je größer das seiner Leitung anvertraute Personal ist. In keiner Branche hat der Dirigirende so viel mit Eitelkeit, Gewinnsucht, Unkenntniß und oft auch bösem Willen zu kämpfen, als in der eines B.s. Seine Verpflich-

tung gegen das Publikum, die schönsten und jugendlichsten Gestalten in erster Linie erscheinen zu lassen, wird als Grausamkeit gegen das älter werdende Talent, sein Wunsch, dem Publikum nicht endlosen Solotanz, sondern wirksames Ensemble, Handlung und Charaktere vorzuführen, als Neid gegen die Solotänzer ausgeschrien und Undank, schwierige persönliche Verhältnisse, Rücksichten aller Art hemmen sein selbstständiges Handeln. Gewöhnlich ist der B. auch Lehrer der höhern Tanzkunst oder doch mit der Beaufsichtigung der einem Ballete unentbehrlichen Tanzschule beauftragt. Beide Stellungen erschweren auch ihrerseits noch sein Wirken und nur die strengste Unpartheilichkeit vermag hierbei vor unangenehmen Erfahrungen zu schützen. (H..t. u. L. S.)

Balletmusīk, s. Tanzmusik.

Ballettänzer, 1) eigentlich jeder Tanzende im Ballet, besonders 2) so v. w. Solotänzer (s. d.).

Ballētti (Rosa), geb. 1768 zu Stuttgart, erhielt in der herzogl. Kunstschule ihre Bildung und trat 1786 dort als Hoffängerin auf. 1788 ging sie nach Paris, wo sie durch ihren schönen nnd ausdrucksvollen Gesang solches Aufsehen erregte, daß sie sogleich als erste Sängerin bei der Opera buffa Engagement fand. Ihr schönes Talent, verbunden mit dem tadellosesten Wandel, verschaffte ihr die allgemeinste Achtung und endlich einen gräflichen Bewerber um ihre Hand, den sie 1802 heirathete. Seit dem trat sie nicht mehr öffentlich auf. (3.)

Ballière de Laisemēnt, geb. 1730 zu Paris, studirte Musik und Chemie. In Rouen ließ er mehrere komische Opern aufführen, deren glücklichem Erfolge er die Stelle eines Vicedirectors der Academie verdankte. Er starb 1804. Er schrieb die komischen Opern: **Deucalion et Pyrrha; le rossignol; le retour du printemps; Zéphire et Flore; la guirlande.** Auch gab er eine Theorie der Musik, Paris 1764, heraus, die bündig, methodisch und gut geschrieben, aber sehr elementarisch und in manchen Theilen unvollständig ist. (R. S.)

Bāllmann, 1) (Max), geb. zu Straßburg 1798, betrat unter seinem Taufnamen Max die Bühne 1818 zu Paderborn und erhielt, nachdem er eine Zeit lang bei reisenden Gesellschaften gespielt hatte, 1820 ein Engagement in Weimar, welches er jedoch wegen ungenügender Beschäftigung bald wieder verließ und zu kleinern Theatern zurückkehrte. 1827 kam er nach Breslau, 1829 nach Magdeburg und erwarb sich an beiden Orten die Zufriedenheit des Publikums. Seit 1832 ist er beim Stadttheater zu Leipzig angestellt und dort ebenfalls sehr beliebt. B.s Fach ist das niedrig Komische, wozu ihn die Neigung berufen und die Natur mit wirksamen

Mitteln versehen hat. Seine Persönlichkeit ist ganz zur Hervorbringung komischer Effecte geeignet und wirkt oft allein erheiternd auf das Publikum. Doch hat er sich auch mit Glück in dem Fache humoristischer und polternder Alten versucht. Liebe zur Sache und ein unermüdlicher Fleiß zeichnen ihn vortheilhaft aus. 2) (Ida), Gattin des Vor., früher beim Theater zu Bernburg, seit 1837 beim leipziger Stadttheater für kleine Singparthien und naive Rollen engagirt. (R. B.)

Ballōn, berühmter Tänzer unter Ludwig XIV. u. XV. in Paris, besaß eine für jene Zeit außerordentliche Leichtigkeit und war der Liebling des Publikums und des Hofes. Der König zeichnete ihn öffentlich dadurch aus, daß er ihm die Hand gab. (H . . . t.)

Ballschūhe (Garder.), leichte und elegante Schuhe zum Tanzen; bei den Damen sind besonders weißseidene B. beliebt. (B.)

Ballspīēl (Tanzk.). Werfen und Schlagen des Balls war schon den Griechen bekannt und wird, weil es gewöhnlich von Tanz und Attituden begleitet wurde, zur Orchestik und Choregraphie gerechnet. Von den Griechen ging das B. nach Rom und von dort nach Deutschland und Frankreich über, wo es sehr beliebt wurde, so daß man eigene Gebäude **(Ballhäuser)** dafür errichtete. Im 17. u. 18. Jahrh. verlor es sich allmählich, wenigstens nahmen die Erwachsenen immer weniger Theil daran. Jetzt ist es außer Holland, wo es als Ersatz des Kegelspiels noch eine Art B. (Kolfspiel) gibt, bei den jedoch große Bälle von Leder mit Queues auf einer Tenne fortgeschoben werden, nur ein Spiel der Jugend. Hauptsächlich trug das gewöhnlicher gewordene Theater, bes. an Höfen, zum Verschwinden desselben bei. (B.)

Balōchi (spr. Balodschi), ital. dram. Dichter, besonders dadurch bekannt, daß er die meisten Operntexte für Rossini schrieb. Er st. 1832 zu Paris an der Cholera. (L.)

Balonnē (Tanzk.), Tanzschritt, der in allen 5 Positionen, aber immer nur auf einem Beine gemacht werden kann, obgleich er in der 4. Position am häufigsten ist. Seine besondere Eigenschaft ist das Weiche, Wellenförmige und Schleifende in der Bewegung des Knies. (H . . . t.)

Balottē (Tanzk.), Tanzschritt. Er wird gemacht indem man erst auf dem einem, dann auf dem andern Fuße springt. Die **kleinen B.s** werden fast auf der Erde, die **großen B.s** sehr hoch gemacht. (H . . . t.)

Baltazarīni, genannt le Beau Joyeur, ital. Balletcomponist, der um 1550 großes Aufsehen machte; er lebte erst in Piemont und Turin, dann zu Paris als Musikdirector der Catharina von Medicis. Ein Ballet, welches er

zur Geburtsfeier Heinrichs III. arrangirte, verschaffte ihm die Stelle eines königl. Kammerdieners, was ihn jedoch der Kunst nicht entfremdete. Er starb 1570 zu Paris. Man vindizirt ihm das Verdienst, das Ballet in seiner jetzigen Gestalt geschaffen und in Frankreich eingeführt zu haben. S. Ballet.

Bălteus (a. Bühne), in den Amphitheatern der Römer die dem Podium zunächst liegenden Stufenreihen, welche wieder durch Zwischenräume (Cunei) abgetheilt waren, um den Zuschauern den Eintritt zu erleichtern. (L. S.)

Bălthazar (Hortense), Schauspielerin; früher war sie bei den Nouveautés, kam dann an das Ambigu-Comique und endlich an das Vaudeville zu Paris. Sie zeichnet sich besonders durch ein liebliches und gefälliges Aeußere aus. Zuweilen steht ihrem Spiel noch eine große Schüchternheit entgegen, wenn es ihr aber gelingt, diese mit der Zeit zu überwinden, wird sie gewiß sehr Rühmliches leisten; schon jetzt geschieht dies, wo sie sich weniger befangen zeigt. (A.)

Bălticus (Martin), geb. 1532 zu München; studirte zu Wittenberg unter Melanchthon, kehrte nach München zurück, ward aber von hier als Anhänger Luthers verwiesen; starb als Rector in Ulm. Als lat. Dichter ist er beachtenswerth. Auch schrieb er mehrere Schauspiele in deutscher und lat. Sprache, welche nach damaliger Schulsitte von seinen Schülern aufgeführt wurden und meist biblische Erzählungen zum Gegenstande hatten.

Baltimōre (Theaterstat.), Hauptstadt im nordamerikanischen Staate Maryland, mit 70,000 Einw., ging allen amerikan. Städten in der Errichtung eines Theaters voran (vgl. Amerikan. Theater), welches jedoch im Laufe der Zeit mehrmals seiner Bestimmung entrissen und als Magazin, sogar einmal als Bethaus benutzt wurde. B. hat nur wechselnd und kurze Zeit ein stehendes Theater gehabt, wurde dagegen häufig von reisenden Gesellschaften besucht.

Balustrāde (Theaterarchit.), eine Brustlehne, die einem Balkon u. dergl. als Einfassung dient. Im Theater also besonders die Einfassung der Gallerien und Logen. (L.)

Bamberg. Der Artikel über diese Stadt ist leider auf dem Wege vom Verfasser zur Redaction verloren gegangen. Da die Zeit drängt, und wir das Ausgeben des 2. Heftes nicht länger verschieben wollten, so wird derselbe zum Schluß des Ersten Bandes nachgeliefert werden.

Bambīni (Battista), geb. 1745; als achtjähriger Knabe kam er mit einer ital. Operngesellschaft nach Paris und componirte schon Arien und andere Einlagen. 1774 brachte er die Oper: les amans de village und 1776 Nicaise

aufs ital. Theater, die mit dem allgemeinsten Beifall aufgenommen wurden. Er starb daselbst 1805. (3.)

Bāmy (Garder.), der prächtige, kurze Krönungsmantel der russischen Czaare. (B.)

Bānces y Cadāmo (Francisco), aus Asturien gebürtig; starb 1709 in großer Dürftigkeit. Verfasser einer großen Anzahl von Lustspielen für das madrider Theater, die nicht ohne Fehler, welche der Zeitgeschmack veranlaßte, aber auch voll komischer Situationen sind. Das Lustspiel: der Sklave in goldenen Ketten, wird als das beste gerühmt. (M.)

Bāncroft (John), Wundarzt in London am Ende des 17. Jahrh.; schrieb 2 Trauerspiele: Sertorius und Henry II., die großen Beifall fanden.

Bānda (Musik), ehemaliger Name einer Gesellschaft von Musikern, besonders der königl. Capelle zu Paris. (7.)

Bande (Theaterw.), ehemalige verächtliche Benennung der wandernden Schauspielertruppen.

Bandelīēr (Garder.), das über die Schulter hängende Wehrgehenke, an dem die Seitenwaffe getragen wurde; jetzt nur noch bei der Infanterie gebräuchlich; bei dieser auch der Riemen der Patrontasche. (B.)

Bandīt (v. ital.), 1) eigentlich Verbannter; 2) in gewöhnlichem Sprachgebrauch ein Mensch, der sich zum Mord eines ihm Gleichgültigen dingen läßt, was besonders in Italien häufig geschah und wohl noch geschieht. B.en kommen bekanntlich in Schauspielen und Opern häufig vor, ja sind oft die Haupthebel einer Gattung der ersteren. Sie werden als Bürger niederen Standes, seltener Bauern der Zeit und des Landes, in den das Stück spielt, in welchem sie vorkommen (meist Italiens), dargestellt. Ein weiter, meist dunkelfarbiger Mantel, der auch wohl roth sein kann, ein großer Hut mit herabgeschlagener Krämpe und, wenn das Stück im Mittelalter spielt, mit hängender, schwarzer oder auch rother Feder sind für sie passend. Sie als ital. (römische) Bauern darzustellen, ist eigentlich nicht rathsam und dem ächten Costüm nicht angemessen, dies ist nur dann richtig, wenn sie 3) als ital. Räuber gelten, wo eine dunkle oder braunrothe Jacke, bei dem Führer der B.en von Manchester, mit vielen Metallknöpfen besetzt, gleiche oder ähnliche kurze, enge Beinkleider, eine Weste, die ein lederner Gurt, in dem Pistolen und Dolche stecken, zusammenhält, das wahre Costüm sein wird; den Kopf bedeckt dann ein spitziger Filzhut nach Art der Tyrolerhüte, aber höher und mit breiter Krämpe, der Hals ist bloß oder höchstens mit einem leichten, buntseidenen Tuch bedeckt. Sie sind dann, außer Pistolen und Dolch, noch mit einer langen, einfachen Flinte oder auch mit einer Mus-

kete (s. d.) bewaffnet. Das Schminken der B.en ist so, daß sie als sonnenverbrannte Männer erscheinen. Meist tragen sie starke Backen=, seltener Schnurrbärte. (Pr.)

Banks (John, spr. Benks), engl. Advocat in der letzten Hälfte des 17. Jahrh. Von seinen zahlreichen, der rührenden Gattung angehörenden Trauerspielen sind noch sieben übrig, unter denen the destruction of Troy (1679) und Virtue betray'd, or Anna Bullen (1682), die berühmtesten sind. (M.)

Bänner (auch Bannier, unrichtig aber Panner oder Pannier genannt: Requisit), im Mittelalter die Hauptfahne des deutschen Heeres; sie wurde wegen ihrer Größe auf einem eigenen Wagen gefahren. Im Reichsbanner war zuerst der Erzengel Michael, unter Kaiser Friedrich I. ein Adler, unter Otto IV. ein Adler über einem Drachen schwebend und erst unter Sigismund der Reichsadler abgebildet. (B.)

Bānque (faire la, Techn.) sagen franz. Schausp. von Effecthascherei, Uebertreibung und ersichtlicher Anregung des Publikums. Der Ausdruck stammt von den Ausrufern und Spaßmachern bei Menagerien, Puppenspielen u. s. w. her, die auf einer Bank stehend das Publikum durch Anpreisungen zum Besuch ihrer Schaustellungen einladen. (L. S.)

Bānti (Brigida Georgi), geb. 1757 zu Venedig, sang als Kind als Bettlerin auf der Straße; ein Edelmann wurde durch ihre helle Stimme bewogen, sie zu sich zu nehmen und ihr einigen Unterricht geben zu lassen; 1775 kam sie zur Opera buffa nach Paris und 1778 zur großen Oper nach London, wo sie ihre musikal. Bildung erst vollendete. Dann machte sie eine Kunstreise durch Deutschland und Italien, wo sie so beispiellos gefiel, daß man ihr den Namen einer Virtuosin des Jahrhunderts beilegte. 1795 ging sie nach London zurück und war noch 9 Jahre die vergötterte Stütze der dortigen Oper; 1804 verließ sie endlich das Theater, ging nach Italien und starb zu Bologna 1806. Die Stimme der B. war von dem seltensten Umfange und in allen Tönen glockenrein und lieblich; dabei war ihr Gehör so geübt, daß sie die schwierigste Arie nach zweimaligem Anhören treu nachsang, ihr Darstellungstalent war nicht bedeutend. (3.)

Bāour-Lōrmian (Louis Pierre Maria François), Sohn eines Buchdruckers, geb. zu Toulouse 1772. Er schrieb die Stücke: Amasis, ou Joseph en Egypte, eine gute Tragödie. Einige Jahre nachher Mahomet II. In Gemeinschaft mit Etienne schrieb er 1814 die einactige Oper: l'Oriflamme. Während der 100 Tage wurde er Mitglied des Instituts und 1816 wurde seine Ernennung bestätigt. (R. S.)

Baptīste, 1) (Joh. Albr. Friedr.), geb. zu Oettingen 1700, erhielt von seinem Vater in Musik und Tanz gleich sorgfältigen Unterricht und übte später beide Künste aus. War auch die Musik seine Hauptbeschäftigung, so trat er doch auch in mehreren Städten Italiens und Deutschlands öffentlich als Tänzer auf und erntete gerechten Beifall. 1726 wurde er in Kassel als Tanzmeister angestellt und starb dort 1764. 2) (B. ainé), ein Schausp. des Théâtre français am Ende des vor. und den ersten Decennien dieses Jahrh., der zu den gebildetsten und tüchtigsten der franz. Theater gehört; in seiner langen Künstlerlaufbahn hat er fast alle Rollenfächer mit Glück und Beifall gespielt. Früher bestimmte er sich ausschließlich der Tragödie, die jedoch seiner Individualität weniger zusagte, als das komische Fach, zu dem er nachher überging; später spielte er Väter und komische Alte. B. war durchaus kein Genie, selbst kein bedeutender Schausp., aber ein wahrhaftes Talent und eines jener nützlichen Bühnenmitglieder, die überall nach besten Kräften ihre Pflicht thun und nichts verderben. Seit 1828 zog er sich vom Theater zurück. 3) (B. der Jüngere), einer der besten franz. Komiker der letzten Epoche. Geistreiches Spiel und witzige Komik zeichneten ihn aus. Er debütirte am Theater Montansier, ging dann zum Theater der Republik über, engagirte sich später im Feydeau-Theater und wurde zuletzt Mitglied des Théâtre français. In dem alten Stücke: Malade imaginaire, war er vortrefflich. Originell, wahr und ungezwungen, betrat er nie die Bühne, ohne das Lachen der Zuschauer zu erregen. (3., B. u. R. S.)

Barānda (Theaterw.), Gallerie oder letzte Frisura des portugiesischen Theaters. (L. S.)

Barānius (Henriette), geb. 1768 zu Danzig, betrat nach dem dürftigsten Unterricht 1784 die Bühne zu Berlin. Hier vollendete sie ihre Bildung und erhielt solchen Beifall, daß sie um 1790 für die größte Zierde des Hoftheaters galt; ihre Stimme war eben so rein und klangreich, als ihr Vortrag ausdrucksvoll und ihr Spiel angemessen und kunstgerecht; ihre äußerst reizende Persönlichkeit verschaffte ihr den Namen der schönen Sängerin. 1779 entfernte sie eine Kabale vom Theater und eine bald darauf erfolgende Verbindung entzog sie der Kunst gänzlich. (3.)

Bārba (Techn.), Rollenfach des span. Theaters, gleichbedeuteud mit den pères nobles der Franzosen und den zärtlichen Vätern der deutschen Bühne. (L. S.)

Barbadīllo (Alfons Hieronymus de Salos), geb. zu Madrid, starb 1635. Ausgezeichnet als spanischer Dichter, besonders im Lustspiel. (M.)

Barbāja, ein renommirter Impressario. Er soll früher

Kellner oder Wirth eines mailänder Kaffeehauses gewesen sein, später wurde er Theaterpachter, übernahm nach einander die Leitung der großen Oper zu Mailand u. Neapel und brachte 1822 die berühmte, bis jetzt noch nicht erreichte ital. Operngesellschaft nach Wien. Rossini war Kapellmeister, seine Gattin, Golbran, die Pasta, die Fodor Primadonnen; neben diesen glänzten die Sänger: David, Lablache, Venzelli, Nasari ꝛc. Noch jetzt schwelgen die Wiener an der Erinnerung dieser ihrer größten Kunstepoche. B. wurde Millionär und zog sich später ins Privatleben zurück. (C. H. n.)

Barbarismus, Alles was gegen die ästhet. Regeln einer Kunst verstößt und sich mit Hintenansetzung derselben geltend machen will. (K.)

Bärbier (August), wahrscheinlich 1810 geb., franz. Satyriker, erhielt Namen und Geltung durch vereitelte Folgen der Julirevolution. Nachdem er mehrere kleine satyrische Gedichte besonders hatte drucken lassen, gab er 1832 eine größere Sammlung derselben unter dem Titel Jambes, heraus, die noch in demselben Jahre von F. Förster als: Geißelhiebe für die große Nation ins Deutsche übersetzt wurden. B. mangelt es weder an Talent, noch kräftigem Willen, allein viele seiner an sich trefflichen Gedichte verlieren durch häufige, zu grelle Uebertreibungen an Werth, und können schon in so fern, als sie etwas Anderes, außerhalb dem Endziele aller Poesie Liegendes bezwecken, nicht mehr für reine Erzeugnisse der Muse gelten. Am bedeutsamsten und gehaltreichsten sind diejenigen Parthien in B.s Satyren, in denen sich sein Zorn gegen die Entsittlichung der Bühnen und die gänzliche Unbedeutenheit der theatralischen Darstellungen in Frankreich ausspricht. (E. W.)

Barbīēre, bekanntlich die Personen, die sich mit Bartabnehmen fürs Geld beschäftigen und dabei auch wohl niedere Wundarzneikunst treiben. Auf dem Theater gehören B. zu den stehenden Figuren. Als Urtypus dafür gilt wohl Figaro (s. d.), wo der B., wie im Süden überhaupt, als listiger, verschlagener Gelegenheitsmacher und als schlauer Spitzbube erscheint. Costüm ist das spanische, oder das des Landes, wo sonst das Stück spielt. Charakter der Rolle: äußerste Gewandtheit und Verschlagenheit. Ganz anders erscheinen die deutschen B., zu dem wohl der Adam im Dorfbarbier das erste Muster und der Barbier Anton Walls, Schnaps, in den beiden Billets und ihren Nachfolgern, zu den bekanntlich Goethe den „Bürgergeneral" dichtete, die weitere Ausführung gab. Raupach hat neuerdings den Barbiercharakter in seinem Schelle wieder aufgenommen. Die B. so aufgefaßt, erscheinen in ärmlichem, fast den der Schneider ähnlichem, eine komische Wirkung beabsichtigendem Anzug. Enger und zu

kurzer Frack von ungewöhnlicher oder verschossener Farbe, enge, abgetragene Beinkleider, eine altmodische, ausgewaschene Weste und ein abgeschabter Hut werden das Costüm ausmachen. Hauptsache dabei bleibt der Barbiersack mit den Barbiergeräth, ersterer muß groß und wo möglich von grünem Manchester sein, letzteres besteht aus Serviette, blecherner Flasche zu warmem Wasser, Seife, Barbierbecken, Streichriemen und Barbiermesser. Es liegt im Charakter der zu gebenden Rolle, ob letztere wirkliche Messer (dann natürlich blank geputzt, aber nicht geschliffen, um nicht im Eifer jemand zu verletzen), oder von Pappe sein sollen. In letzterem Falle streift der B. schon ins Niedrigkomische und hiernach muß das Vorstecktuch u. s. w. berechnet sein. Statt der Seife braucht man auch wohl ein Stück Kreide, oder pulverisirten Gyps oder Thon. (Pr.)

Barbiēri (Nicolo, genannt Beltram), ein ital. Schausp. des 17. Jahrh., zeichnete sich als Künstler in seinem Fache sowohl, als auch als Schriftsteller aus. Sein Werk: Suplia, über das Theater beweist, daß bescheidene und gesittete Schausp. der allgemeinen Achtung werth sind. Ludwig XIII. nahm die Zueignung desselben an. Er selbst ist auf dem Titelkupfer abgebildet. (L.)

Barcarōle (ital., von barca Kahn; Musik), Fischer- und Gondolierlied. Die B. findet sich schon in den frühesten Zeiten; ihre Melodie, meist von den Sängern selbst erfunden, hat eine rührende Einfachheit und einen Anflug von Schwermuth gemischt mit leidenschaftlichen Accenten. Für den Componisten ist sie eine sehr schwierige Aufgabe, da sie das vollständigste Studium der Volksthümlichkeit erheischt; Auber hat sie einigemal, besonders in der Stummen von Portici, mit vielem Glück nachgebildet. (7.)

Barcelōna (spr. Bartsch..., Theaterstat.), Hauptstadt der span. Provinz Catalonien, mit 120,000 Einw. und bedeutendem Handel. B. hat ein großes und schönes Schauspielhaus, welches jedoch höchst selten zu dram. Vorstellungen benutzt wird.

Bārdau, eines der ausgezeichnetsten Mitglieder des Vaudeville. Früher war er Schreiber bei einem Advocaten. Zuerst debütirte er auf einem Liebhabertheater in Alais bei Nimes und der Erfolg bewog ihn, bei einer kleinen Gesellschaft ein Engagement anzunehmen. Bald kam er nach Montpellier und Toulouse. Sein Talent für komische Rollen entwickelte sich immer mehr und man kann von ihm mit Recht behaupten, daß er ein geborener Schausp. sei. Lebhafte und ausdrucksvolle Augen, schwarzes Haar, brauner Teint, weiße Zähne von vollen Lippen bedeckt, sind die charakteristischen Zeichen seines Aeußeren. Der Klang seiner Stimme ist rund

und Tenor. In chargirten Rollen hat er einen scharf-südlichen Accent, dieser verschwindet aber bei feinkomischen Rollen fast ganz und sein Fleiß wird ihn gewiß endlich ganz verwischen. Er ist noch jung und nicht im Besitz eines Rollenfaches; rückt er aber in dieses ein, wird er gewiß die schönsten Hoffnungen realisiren. (A.)

Bärden (von Bar, Schall), Classe der Druiden, Dichter und Sänger bei den Celten (besonders Britanniern) und alten Deutschen. Unter Begleitung eines harfenähnlichen, fünfsaitigen Instrumentes (Crott, Telin) sangen die B. Götterhymnen und Kriegsgesänge und zogen, in weitwallende, weiße Gewänder gehüllt, auch wohl mit Eichenkränzen geschmückt, in die Schlacht, um die Krieger durch ihre Gesänge zum Heldenkampf und Heldentod zu entflammen und die Sieger, wie die gebliebenen Helden, zu verewigen. Klopstock hat in seinen dram. Compositionen: Hermanns Schlacht, Hermann und die Fürsten und Hermanns Tod, Bardengesänge nach eigenem Muster eingelegt, die er Bardiete nennt. (M.)

Bārdi (Giovanni, Graf von Vernio), Dichter in Florenz um die Mitte des 16. Jahrh., war an den Vorarbeiten zur Bildung der Oper sehr wirksam und lieferte um 1580 sceniſche Dichtungen, die mit Musikbegleitung aufgeführt wurden und großes Aufsehen erregten. Er starb um 1600 zu Rom. (Z.)

Bardocūculus (Garder.), ein Oberkleid der alten Gallier; es reichte bis an die Knie und hatte eine Kapuze gleich der Mönchskutte, die über den Kopf gezogen wurde. Ob es vorzugsweise von den Barden getragen wurde, läßt sich nicht bestimmen; die Römer hatten dasselbe angenommen und es wurde lange Zeit von Leuten geringen Standes getragen. (B.)

Barēt (Garder.), 1) Kopfbedeckung des Mittelalters, von Sammt, Seide oder schlechtern, meist wollenen Zeugen, in der Form eben so verschieden, wie im Stoffe und nach dem Stande mit Federn, Stickereien, Puffen u. dergl. verziert. 2) Drei- oder viereckige Kopfbedeckung von Sammt oder Tuch und ohne Verzierungen, die von akademischen Würdenträgern und Geistlichen bei den Amtsverrichtungen getragen wird. 3) Die rothe, viereckige Mütze der Cardinäle und venetianischen Nobili. (B.)

Barētta (Garder.), türkische Kopfbedeckung, gewöhnlich von rother Farbe; sie steigt lang und cylinderförmig auf und endet in einem langen Sacke, der an einer Seite bis auf die Schulter herabfällt. Auch bei den Griechen wird sie getragen, doch tritt bei ihnen an die Stelle des Sackes eine eben so lange, meist schwarze Quaste. (B.)

Barfüsser, Mönche und Nonnen, die ganz ohne Fußbekleidung gingen oder, und zwar meistens, Sandalen von Holz und Leder trugen, die mit Stricken um die sonst nackten Füße befestigt waren, auch trugen die B., besonders die Nonnen, häufig Strümpfe oder Socken über diese Sandalen. Die B. bildeten keinen eigenen Orden, sondern die verschiedensten Orten führten es als ein Zeichen der Frömmigkeit bei sich ein, barfuß zu gehen; dahin gehören zum Theil die Augustiner, Kapuziner, Observanten, Recollecten, Urbanisten rc. Ueber die Costümirung der B., s. also die betreffenden Artikel. (B.)

Barfussgēhen galt bei den Juden des Alterthums für ein Zeichen tiefer Trauer; bei den Römern war es ein Zeichen der Frömmigkeit und bei den Orientalen bewies es Demuth und Unterthänigkeit. In letzterem Sinne besteht es im Orient noch heute und wer einen dortigen Großen besucht, muß wenigstens die Schuhe ausziehen, ehe er dessen Zimmer betritt. Auf der Bühne ist das B. durchaus unpassend und sollte es irgendwo nicht zulässig sein, Sandalen oder doch Sohlen zu tragen, so sind Tricots wenigstens unerläßlich. (B.)

Barīlli, 1) (Giovanni), Regisseur der ital. Oper zu Paris, zu Ende des vor. und Anfang dieses Jahrh.; mittelmäßiger Sänger, aber trefflicher Komiker, der das Publikum lange Zeit durch seinen, mit ital. Lazzi reich gespickten Humor ergötzte. Als Regisseur war er kenntnißreich und umsichtig und als Mensch sehr geachtet. 2) Gattin des Vor., eine der lieblichsten Sängerinnen der ital. Oper zu Paris. Ihre schwache, aber schmelzende Stimme wurde von der heitersten Laune gehoben und sie riß unwillkührlich die Zuschauer zu der fröhlichsten Stimmung hin. (3.)

Bărĭton (ital. Baritono, franz. Basse-taille, Musik), Singstimme, die zwischen Baß und Tenor liegt, sich jedoch mehr zu dem erstern hinneigt; ihr Umfang geht meist vom großen A bis zum eingestrichenen e oder f. Diese Stimme eignet sich besonders zum kräftigen und heroischen Gesange und die sogen. Spielparthieen (s. d.) sind gewöhnlich für sie geschrieben; so Don Juan, Figaro, Faust und in den neuesten Opern Zampa, der Graf in Bellini's Straniera, Hans Heiling u. s. w. (7.)

Baritonīst (Musik), der Sänger, der Baritonparthieen singt.

Bärmann (Joh. Bapt.), geb. 1709 zu Immerstadt, schrieb kleine Opern und andere dram. Stücke, die er selbst in Musik setzte; sie fanden allenthalben großen Beifall. Später wurde er Benedictiner und starb als solcher 1788 zu Hof. (3.)

Barmherzige Brüder, ein Bettelmönchsorden, deren vorzüglichste Obliegenheit in unentgeldlicher Pflege und Heilung dürftiger Kranken besteht. Der Orden wurde 1540 in Granada gestiftet und breitete sich schnell durch die ganze Christenheit aus; die Regel desselben ist schwer und streng. Kleidung: sonst braune, jetzt schwarze Kutten und Scapuliere. Verschieden von ihnen sind die gewöhnlich barmherzigen Schwestern genannten Elisabethinerinnen (s. d.).

Barmherzigkeit (Alleg.), dargestellt als eine Person, welche einem armen Kinde Brot oder Geld mittheilt und es mit einem Kleide behängt. Oft stehen zwei, auch drei bittende Kinder um sie herum. (K.)

Barock (v. ital. barocco), 1) (Aesthet.), von Kunstgegenständen und Gedankencombinationen gebraucht, welche durch das Widersprechende, Ungleichmäßige oder Verzerrte ihrer Theile und Zusammensetzungen lächerlich werden. Ein b.er Ernst ist ein solcher, welcher sich in einer Form ausspricht, wodurch er unwillkürlich eine lächerliche Wirkung hervorbringt u. s. f. In der komischen Poesie oder in komischen Darstellungen ist das B.e häufig am rechten Platze und kann von erheblicher Wirkung sein, aber nur in der niedrigen, nie in der edlen Komik. In diesem Sinne gehört das B.e zur Caricatur (s. d.). B.e Zusammenstellungen, Gleichnisse, Bildern u. s. f. sind überall fehlerhaft, wo man wirklich einen ernsthaften Eindruck erzielt. Ungeläuterter Kunstgeschmack sucht in b.en Zusammenstellungen und Gebilden oft den Ausdruck von Erhabenheit. 2) (Musik), ein Tonstück von ähnlichem Charakter, die mit dem Gefühle, das sie ausdrücken soll, contrastirt oder in wunderlichen Sprüngen sich von ihrem natürlichen Charakter entfernt. Das letztere ist stets fehlerhaft, die erstere Art des B.en jedoch kann an passender Stelle ganz richtig und effectvoll sein. So ist z. B. der Höllenchor in Robert der Teufel und das erste Final im Don Juan in der Zusammenstellung und Behandlung b., die Musik aber ist durchaus passend und charakteristisch, kann also im Ganzen keineswegs b. genannt werden. (H. M. u. 7.)

Baron, 1) (Michel), geb. zu Issaudun 1633, war für den Kaufmannsstand bestimmt verließ aber heimlich das elterliche Haus, änderte seinen eigentlichen Namen Boyron in B. und widmete sich ganz der Kunst. Sein Talent erwarb ihm endlich eine Anstellung in Paris. Hier verwundete er sich als Diego im Cid mit einem Degen am Fuße und starb an den Folgen der scheinbar unbedeutenden Wunde 1655. B. glänzte besonders in tragischen Rollen. 2) (Michel), Sohn des Vor., geb. zu Paris 1653, Freund Molière's, den er als Schauspieler weit übertraf. Er zog sich alt geworden von der Bühne zurück und starb zu Paris 1729.

Seine Stücke erschienen unter dem Titel: Pièces de théâtre, Paris 1760, 3 Bde. 3) (Robert), engl. dram. Dichter im Anfange des 17. Jahrh.; es ist nur ein Trauerspiel: Mirza und ein Schäferspiel: Gripus und Hegio, von ihm bekannt. (R. B.)

Barré, 1) (Dem. de la), geb. zu Paris um 1630, bildete sich unter der Leitung ihres Vaters, des Clavierlehrers Charles Henri de la B., und betrat 1648 als Sängerin mit Glück das Theater. 1656 folgte sie einem Rufe an das Hoftheater zu Kopenhagen. Später kehrte sie nach Paris zurück und starb das. um 1680. 2) (Michel de la), geb. zu Paris um 1680. Unter einer großen Anzahl Ballete, die er mit Beifall aufs Theater brachte, werden: le triomphe des arts und la Venitienne, als vorzüglich genannt. Er starb 1743 zu Paris. 3) (Yves), früher Parlamentsadvocat, Gründer und Director des Vaudeville-Theaters; er hat eine Menge Vaudeville mit Pixis, Radet, Desfontaines, Bourgueil, Maurice und Dupaty geschrieben, die alle mehr oder weniger Beifall fanden. Mehrere dieser Stücke sind von 4 Autoren gemeinschaftlich verfaßt. Desaugiers folgte ihm 1815 in der Direction seines Theaters, dessen erste Elemente Veränderung und Abwechselung sind. (3. u. R. S.)

Barrēt, s. Baret.

Bārroyer, 1) (Mad.), eine der beliebtesten Schauspielerinnen des Théâtre des Varitétés am Ende des vor. Jahrh. Geist, Lebhaftigkeit und reiche natürliche Anlage zeigten sich in allen ihren Leistungen, die früher lediglich dem komischen Fache angehörten. Später ging sie in das Fach der Mütter und Matronen über und excellirte auch darin. Um 1800 zog sie sich gänzlich vom Theater zurück. 2) (Dem.), war 50 Jahre lang beliebtes Mitglied der verschiedenen Theater in Paris und geistreiches Spiel, große Lebhaftigkeit und Leichtigkeit charakterisiren sie. Sie hatte schon einmal das Theater verlassen, betrat es aber später bei schon vorgerückten Jahren mit dem glücklichsten Erfolge wieder und war in ihrem 74. Jahre noch außerordentlich beliebt. Seit 1829 hat sie sich aber ganz vom Theater zurückgezogen. (L.)

Bārry, 1) (Mistreß), eine der größten Schauspielerinnen des engl. Theaters um 1687. Stets war, wenn sie spielte, das Haus gefüllt und eine ehrfurchsvolle Stille, eine große Seltenheit im engl. Theater, die nur von Thränen und Beifall unterbrochen wurde, herrschte im Publikum. Ihr ward zum Dank für ihre Leistung ein Benefiz zugestanden, das erste, welches in England Statt fand. Betlerton (s. d.), der größte Schausp. seiner Zeit, konnte dasselbe erst 1709 erlangen. Sie starb zu London um 1710. 2) (Spranger), geb. zu Dublin 1719; ebenfalls einer der größten Darsteller

seiner Zeit, besonders im Tragischen. Er betrat das Theater zu Dublin, spielte nachher abwechselnd in allen großen Städten Englands und kam endlich nach London, wo er 1773 starb. (L.)

Bart, 1) wie der B. in seiner historischen und physiologischen Bedeutung den bildenden Künstler im Allgemeinen interessirt, so ganz besonders den Schausp., der ihn selbst auf der Bühne tragen soll und auch noch technische Rücksichten zu beachten hat. 2) (Gesch.), im Urzustande der Wildheit vertilgt der Mensch entweder den B. ganz oder pflegt ihn, wie der Neuseeländer, auf das sorgfältigste. Für die ersten Völkerschaften der Hochebenen Mittel-Asiens läßt sich das Letztere annehmen, da die unmittelbar von ihnen abstammenden Hindus, Assyrer, Meder, Perser erweislich bis in die ältesten Zeiten hinauf den B. trugen. Dagegen verschwindet in Aegypten der B. ganz; selbst die Priesterkaste, die fast durchgängig bei allen Völkern und zu allen Zeiten den B. als eine wesentliche Zierde ihrer äußeren Erscheinung betrachtet, entbehrt ihn. Nur Sklaven trugen ihn, wie sich aus den Abbildungen der Bauwunder jenes mächtigen Volkes nachweisen läßt; daher kehrten auch die Juden mit ihren B.en aus der ägyptischen Sklaverei zurück. Dieses Volk hat consequent den B. bis auf die neueste Zeit beibehalten und hält ihn, da wo es in größeren Gemeinen zusammenlebt, wie z. B. in der ganzen östlichen Hälfte Europas, für ein ehrendes Unterscheidungszeichen vor den Christen. Nur wo die Juden mit der übrigen Bevölkerung zusammenfließen, legen sie den B. ab, obgleich der Orthodoxe und der Rabbiner streng auf seine Pflege sehen. Bei den Griechen und Römern findet sich so lange der B., als die kriegerische Richtung im Volke die vorherrschende war, mit zunehmender Cultur treten Oele und Salben an seine Stelle und er verschwindet zur Zeit der Kaiser immer mehr. Der ganze Orient pflegt den B. mit besonderer Sorgfalt, obgleich Perser, Hindus, Tataren den Kopf scheeren, um leichter durch die Kopfhaut zu transpiriren. Schon die Heiligkeit des Schwurs: bei meinem B.! deutet auf die Allgemeinheit hin, mit welcher der B. getragen wird. Die Chinesen scheeren Kopf und B.; der Kaiser aber, die Mandarinen, alle Abkömmlinge der Mandschu-Tataren, so wie die Kriegsbeamteten, nur den Kopf, während der B. stehen bleibt und sorgfältig gepflegt wird. Der chinesische B. hat etwas eigenthümlich Starres und Struppiges, daß es fast aussieht, als rupften sie einzelne Stellen des B.s aus, um ihn dünner, leerer erscheinen zu lassen. Bei den Kriegs-Mandarinen kommt er auch in einzelnen dünnen Flechten, je zu 20—30 Haaren vor. Die Türken hielten bis zur Regie-

rung des jetzigen Padischahs, Mahmud IV., den B. in den höchsten Ehren. Wer den B. eines anderen berührte, oder gar auf ihn spie, beschimpfte jenen so, daß nur der Tod die Beleidigung sühnen konnte. Gegenwärtig verschwindet der ganze B. immer mehr und in der Armee ist der Schnurrbart allein vorschriftsmäßig. Nur die Ulemas haben ihn beibehalten. In Rußland trägt nur der Bauer und der Geistliche noch den ganzen B. Im Abendlande wurde der B. mit der Völkerwanderung wieder allgemein und bis zu den Kreuzzügen behauptete er sein Recht, dann aber wird er stets kleiner, bis er endlich ganz aufhört. Die Italiener waren die ersten, welche dem gesammten Europa damals, wie jetzt die Franzosen, die Mode vorschrieben und von ihnen kam die entweder breitere oder spitzigere Form her, die sich hin und wieder als die geltende bemerkbar macht. Nach ihnen wurde der spanische B. allgemein getragen, als Spanien die Weltherrschaft hatte, und Heinrich IV. gab endlich Frankreich diejenige Bedeutung, welche auch auf das Nachahmen seiner Moden wirkte. Nur bei Capuzinern und Sappeurs findet sich in neuester Zeit der B. in seiner ganzen Stärke, freilich eine etwas heterogene Zusammenstellung. 3) (Physiogn.), alle Physiognomiker halten Form u. Farbe des B.s für bedeutsam hinsichtlich auf Temperament und Charakter und folgendes sind die allgemein geltenden Erfahrungssätze: der Phlegmatiker hat gewöhnlich weiches, langes, blondes, dickes und gerade herabhängendes Haar. Der Sanguiniker in der Jugend meistentheils blonde, später braune, vorzüglich kastanienbraune, sich leicht lockende oder natürlich kräuselnde Haare. Der Choleriker schwarze oder dunkelbraune, kurze, straffe, trockene, häufig auch hartgekräuselte Haare. Der Melancholiker weiche, fette, schwarze, hier und da auch lichte Haare. Den dicksten Haarwuchs sollen melancholische und cholerische, den dünnsten sanguinische und phlegmatische Individuen haben. Was hier von dem Haupthaar gesagt ist, gilt natürlich auch für den B., nur mit der Beschränkung, daß der B. nicht immer genau dieselbe Farbe als das Haupthaar hat, sondern meist etwas fahler, wohl auch röthlicher erscheint. Der Schausp. thut gut, wenn er bei der Wahl seines B.s die angeführten Regeln befolgt, um so mehr als schon jetzt ein Intriguant gewiß keine blonde und ein süßlich schmachtender Geck keine schwarze Perrücke aufsetzen wird. Der sorgfältig gekräuselte, zugestutzte, schön geformte B. gilt als ein Zeichen von Eitelkeit und Selbstbewußtsein; der wirre, sich ausbreitende, struppige als ein Zeichen des Gleichgültigen und Unordentlichen, oft auch des Denkers, des Gelehrten. Die spitze, bockartig hervortretende Form findet sich häufig bei stolzen, herrschsüchtigen, tyranni-

schen Charakteren; der breite, dicke, bei Festigkeit, Ruhe, Kraft; der keck nach oben gedrehte Schnurrbart deutet leichten Sinn, Unternehmungsgeist, Laune; der über die Lippen herabhängende, Ernst, Verschlossenheit, Würde. 4) (Techn.), sehr wenig ist bis jetzt geschehen, um die Form des künstlichen B.s der Natur anzupassen. Man beschränkt sich gewöhnlich darauf, tressirtes Haar auf eine Drahtform zu spannen, welche da anfängt, wo der Sack, in dem das Kinn steckt, aufhört. Die obere Seite des Kinnhaares läuft dann in einer geraden Linie ohne Rücksicht auf die Form des Kinns quer über dasselbe hin und schiebt sich sehr häufig bis zur Unterlippe hinauf. Um den künstlichen B. seinem Gesichte anzupassen, prüfe man erst die Form des eigenen Bartwuchses und man wird finden, daß er auf dem Kinnapfel, auf dem Kinnbacken und unter denselben am stärksten; an den Ohren, unter der Unterlippe und rechts und links vom Kinnapfel am schwächsten ist. Dieser Form nun suche man durch Biegen des Drahtes oder Ueberkleben von gleichfarbigen Haaren nahe zu kommen. Bei hellgrauen und weißen Haaren muß man die Lippen, so wie alle Theile, welche bei Tageslicht von dem B. beschattet sein würden, dunkler färben, da auf der Bühne die Beleuchtung von unten kommt. Ueber den Gebrauch und die Befestigung geklebter B.e nur einige, durch Erfahrung festgestellte Regeln. Das zum Kleben zu brauchende, pulverisirte Gummi arabicum darf nicht in kaltem, sondern muß in heißem Wasser aufgelöst werden. Beim Abfallen der B.e wird man stets bemerken, daß die Haare in dem sich ablösenden Gummi fest genug kleben; der Fehler liegt also in dem Auftragen des Gummi auf die Haut. Dies darf nicht oberflächlich und mit dem Haarstrich des Pinsels geschehen, sondern tupfend, reibend und gegen den Haarstrich. Hat man eine bedeutende Rolle mit geklebten B. zu spielen, so thut man gut, sich den Tag über nicht zu rasiren. Bei B.en aus Wolle begeht man häufig den Fehler, die Haare der Länge nach auf den Gummi zu legen, wodurch nothwendig ein Ausfasern der Wolle entstehen muß, da dieselbe nicht verfilzt ist, die einzelnen Haare also nicht aneinander halten. Man thut gut, die Wolle so zu schneiden, daß jedes einzelne Haar wie mit der Wurzel den Gummi berührt. Bes. ist dies bei Kinnbärten zu berücksichtigen. Selten hat der angeklebte kleine Kinnbart (Henri quatre od. Dreizack) eine naturgemäße Form. Gewöhnlich sitzt er dicht unter der Unterlippe, während er gerade auf der äußersten Spitze des Kinns sitzen sollte. Man beobachte hier die Natur und richte sich nicht nach dem Herkömmlichen. Um den B. am Kinn zu befestigen, schneidet man die breite Seite des geformten Dreiecks gerade ab, forme in dem Abschnitt eine Wölbung, die

der Rundung des Kinns entspricht und setze dann den B. an. Auf diese Art ist jedes einzelne Haar befestigt und eins wird mit dem andern gehalten. Man thut gut, bei B.en aller Art mit gleichfarbiger Tusche die Natürlichkeit der Form zu vervollständigen und namentlich die kleinen Haare da nachzuahmen, wo der B. von der Haut sich absondert. Eine sehr bequeme Form für Backenbärte ist die an einem starken Draht oder Uhrfeder um den Hinterkopf laufende und durch die Herunterbiegung an den Ohren befestigt. Ueber den Drath werden dann die Haare des Hinterkopfs gekämmt. Zum Kleben bedient man sich auch mit Vortheil des Emplastrum diachylon simplex oder des gewöhnlichen Heftpflasters, das auf einer Messerspitze erwärmt halbflüssig aufgetragen wird. So geklebte B.e sitzen sehr fest, können aber nur mit warmem Wasser und starker Seife gelöst werden. S. Rangonis de capilla mentis, Magdeburg 1663; Thiers Histoire des Perruques, Paris 1689; Nicolai, über den Gebrauch der falschen Haare und Perrücken, mit 60 Kupfern, Berl. 1801; Geschichte des männlichen Bartes, a. d. Franz. von Schelle, Leipzig 1797. (L. S.)

Bärta (Joseph), geb. in Böhmen 1744, erhielt seine Bildung in Prag und ging später nach Wien, wo er 1778 seine erste Operette: Da ist nicht gut zu rathen! mit Beifall aufs Theater brachte; ihr folgten noch 3 komische Opern, die sämmtlich in einem leichten und angenehmen Style geschrieben sind und eben so vortheilhaft für B.s Erfindungsgabe, als seine musikal. Kenntnisse zeugen. Er starb zu Wien im Anfange dieses Jahrh. (3.)

Barthélemon (Hippolite), geb. um 1730 zu Paris, erhielt daselbst seine Ausbildung und brachte 1763 seine erste Oper: le fleuve Scamandre, auf die ital. Bühne. 1766 ging er nach London und componirte dort 4 große Opern, die nicht allein in England, sondern theilweise auch in Deutschland mit großem Erfolg gegeben wurden. Er übernahm die Direction des Opernorchesters, gab dieselbe aber wieder ab, um als Virtuose eine Kunstreise durch Deutschland, Italien und Frankreich zu machen. 1779 kehrte er nach London zurück, schrieb jedoch nichts mehr für die Bühne und starb daselbst 1803. (3.)

Bärthels (Heinrich Ludwig), geb. zu Darmstadt 1806, betrat die Bühne daselbst 1824; war 1826 in Köln, 1828 in Brünn engagirt und ist seit 1833 Inspicient des Stadttheaters zu Leipzig. Wir nennen ihn hier besonders, als den Erfinder eines Theateralmanachs in geschmackvoller, tabellarischer Form, der 1838 zuerst erschien und die allgemeinste Anerkennung fand; er hat denselben auch für 1839 erscheinen lassen und obschon lediglich für Leipzig be-

rechnet, fand derselbe doch auch außerhalb eine ungewöhnliche Verbreitung. Mit Düringer Herausgeber des mit unserm allgemeinen Theaterlexikon nicht zu verwechselnden Theaterlexikons. (R. B.)

Barthōlomin, Mitglied des Cirque-Olympique zu Paris und ein ausgezeichneter Choregraph; er ist der Schöpfer der viel gepriesenen Wunder des Kinderballets Castelli. Ehe er nach Paris kam, war er Balletmeister in Lyon und einigen andern großen Städten der Provinz. (A.)

Bartolīni (Vincenzo), ein Italiener und Castrat, bei der ital. Operngesellschaft, die 1792 in Kassel Vorstellungen gab, einer der trefflichsten Contrealtisten, seine Stimme war von außerordentlichem Umfange und seltener Reinheit, dabei sein Vortrag und sein Spiel gut. Er verschwand sehr bald wieder aus Deutschland. (3.)

Bartsch (Leopold), Schausp. am königstädter Theater zu Berlin, lieferte seit 10 Jahren der Bühne manches brauchbare Stück, theils nach dem Französischen, theils Originalarbeiten; vorzüglich bekannt ist das Melodram: der Wahn und sein Schrecken, zu dem der unglückliche Caspar Hauser den Stoff lieferte. Seine Arbeiten sind theilweise in Holtey's Jahrbüchern gedruckt. (B.)

Bardessūs (franz.; Musik), so v. w. Mezzo-Sopran.

Bāsel (Theatergesch.), s. Schweizer Theater.

Basīly, 1) (Francesco), geb. zu Loreto 1766, Componist, erhielt den ersten Unterricht von seinem Vater und kam noch sehr jung als Capellmeister nach Foligno. Hier brachte er die musikalische Posse: la locandiera, aufs Theater, die sehr gefiel. Hier und als Capellmeister zu Macerata componirte er mehrere Opern. 1806 entfremdete eine reiche Heirath ihn der Kunst und erst später im Unglück kehrte er zum Theater zurück. 1813 war er Capellmeister in Loreto, wo er bis 1820 weilte und 8 große Opern schuf, die auf verschiedenen Theatern mit ziemlichem Beifall, aber keineswegs mit Furore aufgenommen wurden. Er verschmähte es nämlich, den ohrkitzelnden aber geistleeren Klingklang zu schaffen, der in Italien gewöhnlich für Musik gilt, suchte mit feinem Tacte und tiefer Kenntniß nach dem Edeln und Gediegenen und setzte sich dadurch über den Kreis des Verständnisses seiner Landsleute hinaus. Seit 1828 ist er verschollen. 2) (Basilio), des Vor. Sohn, ein an den kleinern Theatern Italiens geachteter Sänger. (3.)

Bāsis (Musik), der tiefste Ton eines Accordes oder überhaupt die tiefste Stimme der Melodie. (7.)

Bāskische Schauspīēle, dramat. Darstellungen, die als nationale Eigenthümlichkeit der Basken in den Thälern im Freien von den Landleuten ausgeführt werden. Der

Stoff ist theils aus der Bibel, theils aus der Geschichte des Landes genommen und von den Landleuten selbst bearbeitet, daher Plan und Handlung sehr einfach und nur die Gefechte von größerer Lebendigkeit sind. In den letzten Decennien war Napoleon gewöhnlich die Hauptfigur dieser Dramen, doch hat jetzt Zumala-Carreguy seinen Platz eingenommen. Das Theater bei diesen Darstellungen ist ein freier Platz ohne alle Scenerie, die nicht von der Natur verliehen wird, es sei denn, daß man einen Fußboden von Bretern oder Leinwand auftreiben kann. Dagegen wird möglichst für Schmuck gesorgt und Jeder in der Umgegend, der irgend ein glänzendes und prunkendes Kleinod oder Kleid besitzt, bringt es willig herbei zum Schmucke der Darsteller. Nach Beendigung der Vorstellung vereinigen sich Künstler und Zuschauer zu einem gemeinschaftlichen Nationaltanze, der ebenfalls einen dram. und kriegerischen Charakter hat. (R. B.)

Basŏchiens (Theaterw.), eine aus Gehülfen und Schreibern der Parlamentsadvocaten bestehende Schauspielertruppe zu Paris in den ältesten Zeiten des franz. Theaters (s. d.).

Bāsque, pas de (Tanzk.), Tanzschritt, nach den baskischen Provinzen, wo er heimisch ist, so genannt. Man macht ihn im Sprunge und kreuzt nach einander die Beine bis in die Gegend des Knies. Dabei bleibt der Körper auf der Stelle und der Sprung darf nicht bemerklich sein. Er wird am besten in Charakter-, namentlich Nationaltänzen, z. B. in der Masurka angewandt. (H...t.)

Basquĭna (Garder.), ein weites, schwarz seidenes Oberkleid mit weiten Aermeln, welches die spanischen Damen statt der, zuweilen auch unter der Mantilla (s. d.) tragen. Zu Hause sowohl, als selbst bei Besuchen wird die B. abgelegt. (B.)

Bass (von Basis, Grundlage; Musik), in der Composition die untere Stimme, zugleich nächst der Oberstimme die wirksamste, weil sie in ihren Bewegungen nach unten durchaus nicht beengt ist, indessen die Mittelstimmen durch die beiden äußern eingeschränkt sind. Der B. enthält die Grundtöne aller Accorde und alle Veränderungen derselben gehen von ihm aus. Die Töne des B.es treten mit besonderer Deutlichkeit hervor, weil er in harmonischer und melodischer Beziehung einen eignen, selbstständigen Gang geht und sogar oft einen Gegensatz zu allen andern Stimmen bildet, indessen diese nach ihrer Natur zusammenhalten und sich einander anschmiegen müssen. Demnach muß der Componist den B. mit aller Sorgfalt und Aufmerksamkeit behandeln, denn die passende und gehaltvolle Führung desselben ist der Prüfstein für die Bildung und Befähigung des Ton-

setzers. Der Charakter des B.es ist ernst, würdig, gemessen und kraftvoll; an den feinen Abweichungen der Melodie nimmt er wenig Antheil, er ist der mächtige Stamm der Composition, der das Ganze hält, trägt und leitet. Der B. als Grundstimme ist nicht zu verwechseln mit dem Grundbaß, unter welchem Namen alle Grundtöne verstanden werden, in welcher Stimme sie auch stehen mögen. (7.)

Bässa (türk.), s. Pascha.

Bassnöten (Musik), diejenigen Noten, die hinter dem F Schlüssel (s. d.) stehen, durch dessen Vorzeichnung die Note der 4. Linie f heißt. Man schreibt diese Noten nur vom tiefsten Tone bis zum eingestrichenen g, von hier an bedient man sich, um das Lesen und die Uebersicht zu erleichtern, des Tenor- oder Altzeichens. B. haben alle Baßstimmen und Baßinstrumente. (7.)

Bassschlüssel, s. F Schlüssel.

Bassstīmme (Musik), die tiefste Singstimme. Ihr Umfang reicht gewöhnlich vom großen F bis zum eingestrichenen d oder e, ihr Klang ist männlich, kräftig und wohlthuend. In mehrstimmigen Tonstücken ist sie die Trägerin der Harmonie und schreitet, wie der Baß im Allgemeinen, im ernsten, würdigen Gange fort. In Solostücken ändert sie den Charakter des Basses in so fern, als sie zur melodieführenden Oberstimme wird und vor der Begleitung heraustritt. Die B. geht bei eintretender Mannbarkeit aus der Altstimme des Knaben, wie der Tenor aus der Sopranstimme hervor. Alter, Würde und Kraft lassen sich zunächst durch sie ausdrücken; für Leidenschaften und raschen, feurigen Muth ist sie weniger geeignet. Auch zum Ausdrucke des Komischen läßt sie sich in ihren breiten, behäbigen Klängen wohl anwenden und Mozarts Osmin in der Entführnng ist ein sehr gelungener Typus in diesem Genre. Der Sänger, der eine B. besitzt, heißt Bassist. (7.)

Bassāni (Giovanni Battista), fruchtbarer und tüchtiger ital. Componist. Er lieferte von 1684—1696 der Bühne 6 große Opern, die außerordentliches Glück machten. Das Studium deutscher Musik war in seinen Arbeiten unverkennbar und bereitete denselben selbst in Deutschland einen freundlichen Empfang. B. starb 1705 zu Bologna. (3.)

Basse-tāille (franz.; Musik), so v. w. Bariton.

Bāssi (Luigi), geb. 1766 zu Pesaro, kam als achtjähriger Knabe nach Sinigaglia, wo er von Pietro Morandi Gesangunterricht erhielt. Schon im 13. Jahre spielte er auf Provinzialbühnen Frauenzimmerrollen, da in jener Zeit in manchen Städten Italiens keine Damen auf dem Theater erscheinen durften. Im 17. Jahre ging er nach Florenz, wo er auf dem Theater della Pergola kleine Rollen mit Beifall

darstellte. 1784 rief ihn eine Einladung Guardasoni's, des Directors der ital. Oper, nach Prag. Der Künstler war damals erst 18 Jahre alt und seine Stimme, ein schöner Bariton, noch nicht ganz ausgebildet; dennoch gefiel er in zweiten Partien. Aber schon in seinem 20. Jahre trat er in die erste Reihe. Seine trefflichsten Partien waren: der Gärtner in der Oper Fra due litiganti terzo gode, von Santi; der Figaro in Paesiello's Barbiere; König Theodor in Paesiello's gleichn. Oper; Plistane in la Grotta di Trofonio, von Salieri; Axur von Salieri; Guglielmo in Cosi fan tutte; Almaviva in Nozze di Figaro; Papageno in der Zauberflöte &c. 1787 sang er zum erstenmal den Don Juan, der für ihn gesetzt war. Merkwürdig ist der Umstand, daß das Champagnerlied dem Sänger gar nicht gefiel und er den Componisten bat, ihm eine längere Arie im damaligen Geschmacke zu schreiben. Mozart aber sagte ihm ganz ruhig, er möge nur den Erfolg der ersten Aufführung abwarten; und dieser war so überaus glänzend, daß das Lied da Capo verlangt wurde. Mit Guardasoni besuchte B. auch Warschau; trat dann 1807 in Dienste des Herzogs von Lobkowitz, lebte im Sommer zu Eisenberg in Böhmen, im Winter in Wien. Hier und in Schönbrunn sang er vor dem Kaiser Napoleon. 1815 starb der Fürst von Lobkowitz und seine Oper und Capelle wurde entlassen. B. kam 1816 nach Dresden, wo er Regisseur der ital. Oper ward. Von bedeutenden Parthien sang er hier noch den Bartolo in Morlacchi's Barbier und den Vater in Generali's Adelina. Besonders der Bartolo war eine Meisterleistung. B. war ein sehr schöner Mann, mit geistreichen Augen, einem fein geschnittenen Profil; ein geborner Don Juan! Ausdrucksvolles Mienenspiel, feine Bühnengewandtheit zeichneten jede seiner Kunstleistungen aus. Er starb 1825 in Dresden. (C. H. n.)

Bassīst (Musik), s. Baßstimme.

Basthüte (Garder.), Kopfbedeckung für beide Geschlechter von den verschiedenartigsten Formen, je nach den Launen der Mode. Sie werden in Italien und im südlichen Frankreich aus Holzstreifchen verfertigt und sollten demnach eher Holzhüte heißen. An Schönheit und Dauer stehen sie den Strohhüten nach. (B.)

Bastiāri, Mitglied der Truppe unter Leitung der Witwe Veltheim (s. d.). Verdient besonders erwähnt zu werden, da er es war, der zuerst den ital. Harlequin auf die deutsche Bühne brachte. (M.)

Bastidōres (portug.; Theaterw.), so v. w. Coulisse. Wie das ganze portugiesische Theater hinter den Fortschritten der Zeit zurückgeblieben ist, so auch besonders das Decorationswesen, welches noch ganz nach altfranzösischem Muster

eingerichtet ist und sich ungemein schwerfällig handhaben läßt. Die B. bestehen aus schweren, hölzernen Tafeln, auf denen die Coulisse befestigt und so bewegt werden. (L. S.)

Bates (spr. Beets), 1) (John), geb. um 1730 zu London, studirte in Cambridge Mathematik und trieb nebenbei die Musik aus Neigung, versuchte sich auch bereits als Student in kleinen Compositionen. Nach London zurückgekehrt, wurde er durch die Gunst eines Gönners, der sein Talent erkannte, in den Stand gesetzt, sich seiner Lieblingsbeschäftigung ganz hinzugeben und lieferte in kurzer Zeit, außer einer Menge kleiner Compositionen, die Opern: Pharnaces, Theatrical Candidates, Flora or Hob in the Well und Ladys frolic, die mit großem Erfolge gegeben wurden. Wichtiger für seinen Ruhm war indessen sein Werk: Harmonies, welches 1786 erschien und den tiefen Denker und tüchtigen Kenner eben so sehr beurkundete, als seine früheren Arbeiten den phantasie- und melodiereichen Künstler gezeigt hatten. Auch erwarb er sich große Verdienste bei der in London begründeten Akademie für alte Musik, deren Schöpfer, Leiter und Vorsteher er war. Er starb 1799. 2) (Sara, geb. Harrop), des Vor. Gattin, eine der ausgezeichnetesten Sängerinnen des vor. Jahrh. (3.)

Bath (Theaterstat.), eine reizend liegende, durch ihre heißen Bäder berühmte engl. Stadt, mit 32,000 Einw. 1805 wurde ein schönes und zweckmäßig eingerichtetes Schauspielhaus daselbst eröffnet, in welchem Anfangs nur während der Saison, später aber oft das ganze Jahr hindurch Vorstellungen gegeben wurden. Man rechnet das Theater zu B. zu den besten engl. Provinzialtheatern. (R. B.)

Bathorden (Ordensw.), engl. Ritterorden von Heinrich IV. 1399 gestiftet und von Georg I. 1725 erneuert. Er hat 3 Classen: Großkreuze, Commandeurs und Ritter, war ursprünglich nur dem militärischen Verdienste bestimmt, wurde jedoch später auch Nichtkriegern verliehen. Ordenszeichen: ein ovales, goldenes, von einer Glorie umgebenes Schild, auf dessen blauem Grunde man ein Scepter zwischen den Kronen der 3 Königreiche, eine rothe Rose und eine Distel sieht, umgeben von der auf rothem Grunde prangenden goldenen Inschrift: Tria juncta in uno. Die 1. Classe trägt dieses Zeichen an dunkelrothem Bande mit dunkelblauer Einfassung, das von der rechten Schulter zur linken Hüfte geht, auf der linken Brust mit einem achtstrahligen, silbernen Stern, in dem obiges Schild enthalten ist; die 2. Classe trägt es an gleichem Bande um den Hals und den Stern auf der Brust; bei der 3. Classe hängt es im Knopfloche. Bei Ordensfesten erscheinen die Ritter in einem besondern Anzuge. (B.)

Bäthra (alte Bühne), so v. w. Anabathra, s. alte Bühne.

Bathyllus, aus Alexandrien in Aegypten, Sklav und Liebling des Mäcenas, der ihm die Freiheit schenkte. Schöpfer der römischen (obscönen) Pantomimen. Er so wenig wie sein Kunstrival **Pylades**, hat die Pantomimen (dieser bes. die tragischen), welche hinfort vorzugsweise italische genannt wurden, eigentlich erfunden, sondern diese Kunst der stummen Beredsamkeit war früher mit dem Drama verbunden und wurde von jenen beiden von demselben getrennt und zur Selbständigkeit erhoben. Die stumme Darstellung drehte sich gleichfalls um mythische Stoffe und theilte sich, wie die dram., in Tragödie, Komödie und satyrisches Spiel. B. und Pylades verfolgten sich mit gemeinem Neid und es entstanden in Rom zwei Partheien, die zu den erbittertsten Theaterkämpfen und selbst zu öffentlichen Tumulten führten, in denen aber, da Mäcenas und Augustus selbst für B. waren, die Partei des Pylades unterlag. Er wurde verbannt, durfte aber später zurückkehren, während B. auf seinen mächtigen Freund oder Liebhaber (denn dies Wort bezeichnet das Verhältniß der Beiden richtiger), Mäcenas, gestützt, in der beständigen Gunst des Hofs blieb. Ueber die erstaunliche Wirkung seiner Leistungen in der Pantomime sind Alle einig, aber vom moralischen Standpunkt aus sprechen sie über ihn mit Verachtung und heiligem Ingrimm. (W. G.)

Bätistin (Jean Stuck), geb. zu Florenz um 1680, wo er auch seine erste Bildung erhielt; kam sehr jung nach Paris ins Orchester der großen Oper und bildete sich dort zum Componisten aus. Seine Opern: Meléagre, Manto la Fee und Polidore, gefielen sehr und hielten sich lange auf dem Repertoir. Er starb schon 1740. (3.)

Bättemens (Ballet), Tanzschritte. Die B. sind das für den Tänzer, was die Scala dem Sänger ist und das Erste was dem Tanzschüler gelehrt wird. Es gibt verschiedene Arten derselben: a) die **großen B.**; diese werden in der 2. Position gemacht. Der eine Fuß hebt sich gerade bis zur Höhe der Hüfte, während der andere Fuß stehen bleibt und den Körper ruhen läßt. Der Fuß und das Knie werden auswärts gebogen; die Arme in der Höhe der Schulter ganz ausgebreitet, daß sie mit der Brust eine Linie bilden; der erhobene Fuß muß hinter den Arm in die Höhe gehen; beim Herunternehmen des Fußes geht er in die 5. Position, entweder vor oder hinter den stehenden. b) Die **kleinen B.** werden fast auf der Erde und neben den Knöcheln des ruhenden Fußes gemacht. Sie dienen dazu, dem Knie und dem Spann Beweglichkeit zu geben. c) Die **B. tendus** werden in gleicher Höhe mit den kleinen gemacht, aber ohne

das Knie zu biegen, und d) die **kleinen B. sautés,** die während eines kleinen Sprunges gemacht werden. (H...t.)

Battīren (Ballet), die in dem Artikel Battemens angegebenen Tanzschritte üben.

Bāūart, s. Baustyl.

Bauch (Gardr. u. Techn.). Die Kunst erheischt nicht allein eine geistige, sondern auch eine körperliche Fügsamkeit in ihre Convenienz und Ansprüche. Sie fordert vom Schausp., daß er nach dem Geist seiner Rolle bald schlank und schmächtig, bald corpulent oder dick sei. Das erstere läßt sich zwar durch künstliche Mittel nicht erzielen, wohl aber das letztere und hierzu dient der B. Er besteht entweder aus einem Polster von Federn, Wolle, Roßhaaren oder Korkabfall, oder aus einer Bauschung von Fischbeinreifen oder Eisendraht, die mit Leinwand überzogen wird. Der B. wird durch einen mit Aermeln oder Armlöchern versehenen Ansatz von Leinwand angezogen und mit Bändern auf dem Rücken gebunden. Die Dicke desselben muß mit der ganzen Figur in genauem Verhältniß stehen und wo die Rolle einen besonders umfangreichen B. erheischt, muß durch das Dickmachen der Brust, der Arme und Beine durch Wattirungen u. dgl. nachgeholfen werden. Der. B. ist übrigens meistens nur ein Erforderniß komischer Rollen und der Schausp. hat sich sehr zu hüten, daß er nicht durch Uebertreibung zur Carricatur werde. (L.)

Baucīsmus (Ballet), ein weicher und üppiger Tanz der Griechen, der mit vielfachen Körperbewegungen und pantomimischem Ausdruck begleitet war. (W. G)

Bāūdius (Karl Friedr.), geb. 1796 zu Luckau in der Lausitz, wurde von seinem Vater dem geistlichen Stande bestimmt, zeigte aber zu demselben wenig Neigung, erlernte vielmehr die Handlung zu Berlin und ward dann als Reisender in einer Handlung zu Leipzig angestellt. Als die Kunde von Napoleons Flucht von Elba und seinen wunderbaren Erfolgen in Frankreich erscholl, ward er mit Begeisterung für den Helden erfüllt; er verließ heimlich Leipzig und suchte sich über England einen Weg nach Belgien, um in die Armee des Kaisers zu treten. Hier kam er von Allem entblößt, barfuß und bettelnd an, als eben die Schlacht bei Waterloo der kurzen Herrschaft des Kaisers ein Ende gemacht hatte. Unter den größten Entbehrungen und den mannigfaltigsten Abentheuern kehrte er in die Heimath zurück und wandte sich, als alle Versuche, eine kaufmännische Anstellung zu gewinnen, fehl schlugen, aus Verzweiflung zum Theater. Im Winter 1815 begann er seine theatralische Laufbahn zu Wurzen bei einer reisenden Gesellschaft letzten

Ranges und spielte in 4 Wochen alle ersten Liebhaberrollen. 3 Jahre lang führte er nun das wechselvolle Leben dieser Gesellschaften, bis es ihm 1818 gelang, in Stettin Engagement zu finden. Natürliche Anlage und rastloser Fleiß hatten ihn indessen so weit in seiner Kunst gebracht, daß er 1820 nach einem erfolgreichen Gastspiel beim Hoftheater in Dresden angestellt wurde, welches Engagement er jedoch bald nachher verließ, um ein gleiches am Hoftheater zu Kassel anzunehmen. B. fühlte aber, daß das Fach jugendlicher Helden und Liebhaber seiner Individualität nicht zusage und bereitete sich allmählich zu einem andern vor, obgleich er durch die Umstände gezwungen wurde, bis zum Jahre 1828 darin auszuharren, während welcher Zeit er wechselnd in Danzig, Gotha, Halle, Altenburg, Königsberg, Magdeburg und Köln engagirt war. 1828 gastirte er in Mainz plötzlich in komischen Rollen und gefiel darin so sehr, daß er daselbst als erster Komiker angestellt wurde. Nach einjährigem Aufenthalt in Mainz machte er eine Kunstreise, gastirte mit Beifall in Würzburg, Lübeck, Schwerin &c., und kam dann zum zweitenmale nach Dresden, wo er eine ganz untergeordnete Stellung annahm, um eine Zeit lang in der Nähe Tiecks zu verweilen, der seinem Talente besondere Aufmerksamkeit schenkte und im eigentlichsten Sinne sein Lehrer wurde. Als B. sich genügend zu seiner künftigen Bestimmung vorbereitet glaubte, verließ er Dresden, machte eine Kunstreise durch Oestreich und trat dann in Breslau 1830 im Fache der Intriguants und Charakterrollen mit solchem Erfolge auf, daß er sogleich engagirt wurde und sich 4 Jahre lang die volle Zufriedenheit des Publikums erwarb. 1834 wurde er für das gleiche Fach beim leipziger Stadttheater engagirt, wo er noch jetzt mit Beifall wirkt. B. dankt seine Erfolge lediglich seinem ernsten Willen und unermüdlichen Fleiße; kann man auch natürliches Darstellungstalent ihm keineswegs absprechen, so hat doch die Natur nichts für ihn gethan. Figur, Gesicht und Organ sind ihm keineswegs günstig und er muß durch künstliche Mittel überall nachhelfen. In der Darstellung charakteristischer und schöner Masken hat er es besonders zu einer seltenen Virtuosität gebracht und seine Köpfe, z. B. als Shylock, Alba, Domingo &c., verdienten portraitirt zu werden; in komischen Rollen pflegt er in dieser Beziehung, wie überhaupt in der ganzen Haltung derselben, etwas stark aufzutragen. B. ist im Ganzen ein achtungswerther, vielseitiger und für jede Bühne gewiß sehr nützlicher Schauspieler. (R. B.)

Baudron, geb. 1740 zu Paris, war von 1780—1800 Orchesterdirector der großen Oper und schrieb die Opern: **Pigmaleon, Roi Cocagne, le barbier de Sevilla** und **Pyrame**

et Thisbe, die zu ihrer Zeit großen Beifall erhielten. Er starb zu Paris im Anfange dieses Jahrh. (3.)

Bäuer (Caroline), geb. zu Heidelberg 1808, Tochter eines badischen Rittmeisters, der bei Aspern blieb. Beruf und Neigung für die Bühne verkündeten sich bei ihr in der zartesten Jugend und die plastisch-mimischen Darstellungen der berühmten Hendel-Schütz machten einen so tiefen und bleibenden Eindruck auf sie, daß sie schon als Kind ihr ganzes Sinnen und Trachten ihrer künftigen Laufbahn zuwandte. Nach der sorgfältigsten Erziehung bewogen Bitten und Thränen die widerstrebenden Eltern, ihr wenigstens einen Versuch zu erlauben, den sie 1822, also im 14. Lebensjahre, am Hoftheater zu Karlsruhe als Margaretha in Ifflands Hagestolzen mit einem so glänzenden Erfolge machte, daß die Familie selbst ihre Bestimmung erkennend, ihr gestattete, sich dem Theater zu widmen. 2 Jahre blieb sie in Karlsruhe und arbeitete unter der Leitung der verdienstvollen Schauspielerin Demmer rastlos an ihrer Ausbildung; der Ruf ihres seltenen Talentes verbreitete sich indessen so weit, daß die Direction des neuerrichteten königstädter Theaters ihr ein Engagement anbot, welches sie annahm und 1824 diese Bühne bei der Einweihung betrat. Ein Jahr lang war sie Mitglied derselben und trat dann zur königl. Bühne über, welcher sie 5 Jahre angehörte. Die meisterhaften Darstellungen eines Ludwig Devrient, Lemm, Rebenstein, der beiden Wolf und der Mad. Stich-Crelinger hatten auf ihre Ausbildung den günstigsten Einfluß, sie gewann zu ihren schönen Mitteln und natürlichen Anlagen jene Ruhe und Sicherheit, die den wahren Künstler charakterisiren, und wurde auch in dieser neuen Stellung Liebling des Publikums. Nachdem sie während dieses Engagements in Hamburg, Königsberg, Riga, Memel und Petersburg mit dem außerordentlichsten Beifall gastirt hatte, verließ sie, durch besondere Verhältnisse veranlaßt, 1829 das Theater gänzlich und lebte als Gräfin Montgomery 2 Jahre in London, Paris und auf ihrem Landsitze in England; dann kehrte sie freiwillig zur Bühne zurück u. nahm ein Engagement bei dem deutschen Hoftheater in Petersburg an, wo die glänzendste Anerkennung ihr zu Theil wurde. 1833 verließ sie Petersburg und gastirte auf einer größeren Kunstreise in Riga, Mitau, Königsberg, Danzig, Posen, Brünn, Pesth, Wien, Linz, Berlin, Hannover, Magdeburg, Dresden, Prag, Mannheim und Karlsruhe. Diese Reise war ein wahrer Triumphzug ihres Talentes, sie wurde mit Beifall, Kränzen, Blumen und Gedichten überschüttet und erhielt die ehrenvollsten Anträge von den ersten Bühnen Deutschlands. 1834 trat sie ein Engagement beim Hoftheater zu Dresden an und gehört seitdem

zu den beliebtesten und geachtetsten Mitgliedern desselben Ihre Urlaubszeit benutzte sie zu verschiedenen Gastspielen, die ihren Ruf und ihre Lorbeeren vermehrten; eine glänzende Anerkennung ihrer Verdienste erhielt sie in dieser Zeit auch durch die Einladung der Stadt Prag zu einem Gastspiele während der Krönungsfeierlichkeiten 1836. Caroline B. ist eine der lieblichsten und achtungswerthesten Schausp.; im feinen Lustspiele, im höhern Conversationsstücke, in naiven, kecken, koketten, pikanten nnd schalkhaften Charakteren ist sie ausgezeichnet und dürfte nicht leicht eine würdige Rivalin in diesem Genre finden; in der Tragödie hat sie in der letzten Zeit außerordentliche Fortschritte gemacht und sich als eine treffliche Darstellerin gezeigt, deren Mittel und Fähigkeiten das Vollkommenste erwarten lassen. Ihre Leistungen zeugen eben so sehr für ihr tiefes Gefühl und ihren klaren Verstand, als für ihr eminentes Darstellungstalent und ihre vollendete allseitige Bildung; sie erhalten einen besondern Reiz durch den Umstand, daß sie alle Effecthascherei verschmäht und nur durch die Totalität eines vollkommen gerundeten Bildes zu wirken strebt. Die reizendste Persönlichkeit unterstützt ihre lebenvollen Darstellungen und sie weiß die ihr von der Natur verliehenen schönen Mittel aufs vortheilhafteste zu benutzen, ohne dieselben jemals an unpassender Stelle geltend zu machen. Ihrer liebenswürdigen Charaktereigenschaften wegen wird sie eben so geliebt und geehrt, als wegen ihrer künstlerischen Vortrefflichkeit gepriesen und bewundert. (R. B.)

Bäüern (Techn.), **Bauernrollen** kommen sehr häufig vor. Sie haben fast immer etwas Treuherziges, Naives, doch ändert sich dies nach der Modalität der Stücke, wo es oft kommen kann, daß ein ganz anderer Charakter gezeichnet wird. Die **Bauernburschen** erscheinen gewöhnlich in Strümpfen, Schuhen mit großen Schnallen, kurzen, schwarzen, gelben oder braunen Beinkleidern, wohl auch mit etwas Band besetzt, einer doppelten, oft hellfarben (rothen oder blauen) Weste mit metallenen Knöpfen, ohne Rock mit weiten Hemdeärmeln und mit bloßem Hals, oder nur ein buntes Halstuch nachlässig herumgeschlungen. Tragen sie einen Rock, so ist dieser meist hellfarben, die Nähte auch wohl mit Band besetzt, ohne Kragen oder mit ganz niedrigem Kragen und großen Knöpfen, ein meist runder Hut, auch wohl mit Band, deckt den Kopf. Umstände entscheiden Aenderungen in diesem Costüm, so wenn das Stück in einer bestimmten Gegend spielt, wo sich dasselbe der in dieser Gegend gebräuchlichen Tracht nähern muß. Wenn ein Bauer geputzt sein soll, thut ein bunter Tuchrock, ein großer Blumenstrauß vor der Brust viel. Das Wesen des jungen B. ist etwas ungeschickt,

linkisch, er lacht viel und laut, seine Geberden sind eckiger u. prononcirter, als die in andern Rollen; der **alte Bauer** erscheint gewöhnlich weniger bunt, doch auf ähnliche Weise gekleidet als der Bauerbursche, sein Charakter ist, wenn ihn das Stück nicht anders angibt, Ernst und Verständigkeit. Das **Bauermädchen** erscheint meist im kurzen, etwas faltigen, mit Band besetzten Rock, mit einer Tändelschürze, in einem Mieder, das meist vorn mit Knöpfen und Schnüren versehen ist, in Hemdeärmeln oder bloßen Armen, die Oberbrust mit gefalteten Musselin bedeckt oder offen, auf dem Kopfe einen Strohhut oder eine Mütze. Die Tracht der Bauermädchen ist ein weites Feld für Coquetterie und kleidsame Veränderungen. Der Charakter des Bauermädchens ist Naivität, die zuweilen in Einfalt übergeht. Die **Bauerfrauen** werden in Tracht und Charakter den Bauermädchen ähnlich gehalten, nur daß bei ihnen das Alter meist mehr vorherrscht. Vgl. Naturbursche. (Pr.)

Bauernfeld (Eduard), geb. zu Wien 1804, studirte die Rechte an der Universität zu Wien, wandte sich jedoch nach vollendeten Studien und gemachtem Examen gänzlich der Literatur zu und die Stelle als Hofkanzlei-Concipist, die er eben so wie Grillparzer bekleidet, nimmt ihn wenig oder gar nicht in Anspruch und ist nur als eine mit Zartheit dargereichte Unterstützung seines Talentes zu betrachten. B. hat der deutschen Bühne die Lustspiele: die Brautwerber, Leichtsinn aus Liebe, das Liebesprotokoll, der Musikus von Augsburg, das letzte Abenteuer, ewige Liebe, Franz Walter, die Zusammenkunft am Brunnen, die Bekenntnisse, der literarische Salon, bürgerlich und romantisch, das Tagebuch rc., geliefert und sich durch diese Arbeiten den ehrenvollsten Platz unter den deutschen Lustspieldichtern errungen. Er ist weniger reich an Erfindung, als höchst gewandt in der Behandlung und Durchführung seiner Stoffe; was seinen Situationen an Neuheit und Abwechselung mangelt, das weiß er durch glückliche Griffe in das Leben und geistreiche Schilderung und Ausmalung vorgefundener Zustände zu ersetzen; in der höhern Gesellschaft ist er eben so bekannt, als in dem engen Kämmerlein des Herzens und die Conflicte zwischen dem letztern und der Convention der Gesellschaft bilden den Inhalt seiner Stücke und machen sie zu wahren Lebensbildern. Der mächtigste Reiz seiner Dichtungen aber ist der höchst geistreiche, aalglatte, spiegelhelle Dialog, der Laune, Witz und Leben athmet, ohne jemals durch die Forcirung eines erzwungenen Humors zu verletzen. Daß B. in dem Lustspiele: der literarische Salon, gegen die Richtungen der neuern Literatur mit satyrischer Polemik zu Felde ziehen wollte, war ein Abweg, den er selbst bald erkannt und wie-

der verlassen hat; das harmlose Familien- und Gesellschaftsleben ist sein Reich und nicht leicht wird ihn irgend ein Schriftsteller in der Darstellung der belustigenden und komischen Seiten desselben übertreffen. (R. B.)

Bāūernhut (Garder.), 1) ein altmodischer Damenhut von schwarzem Sammet, mit niedrigem Kopfe und breitem Rande, mit Spitzen besetzt; 2) ein runder Männerhut mit niedrigem Kopfe und breitem Rande, meist von schwarzem Filz, doch auch von anderen Farben und anderen Stoffen. (B.)

Bāūkunst, 1) die Kunst, Gebäude aller Art aufzuführen. Zu ihr gehört außer der Kriegs-, Schiffs- und Wasserbaukunst, die **bürgerliche B.,** von der die Lehre des Theaterbaus eine eigne Unterabtheilung bildet. Das Nöthige von dieser s. umfassend unter Schauspielhaus und Theater (Bauk.), eben da ist auch die Literatur derselben behandelt. Auch in Anfertigung mancher Decoration müssen die Regeln der B. befolgt werden, s. Baustyl und Decorationen. 2) (Alleg.), die B. wird dargestellt als eine Person, welche auf einer Tafel den Riß zu einem Gebäude entwirft, während ein Winkelmaß und ein Capital neben ihr liegen. (Pr. u. K.)

Baumēīster, 1) (Wilhelm), geb. zu Posen 1810, war von Jugend auf für die militärische Laufbahn bestimmt und wurde daher im Kadettenhause zu Berlin erzogen. Er trat später in die preuß. Armee ein, ward Offizier, verließ aber dann freiwillig diese Laufbahn, um sich dem Theater zu widmen. Er änderte seinen Familiennamen, den wir zu nennen nicht befugt sind, und trat unter dem Namen B. bei der Fallerschen Gesellschaft auf, machte nach den ersten Versuchen eine Reise durch Deutschland, auf welcher er beim Hoftheater zu Oldenburg engagirt wurde; von dort kam er nach Leipzig und war 2 Jahre Mitglied des dortigen Stadttheaters, ging dann auf kurze Zeit nach Nürnberg, von wo er in Folge eines beifällig aufgenommenen Gastspiels in Frankfurt a. M. angestellt wurde. Ein Gastspiel führte ihn 1837 nach Hamburg und er ward an dem dortigen Stadttheater engagirt, dessen beliebtes Mitglied er noch ist. B.s Fach sind jugendliche Liebhaber und Helden, wozu ihm die Natur alle Mittel verliehen hat; doch ist er im Lustspiele und Conversationsstücke mehr heimisch, als in der Tragödie. Der weltschmerzbehaftete Wildenberg in Leutners Geschwistern, soll eine ganz vortreffliche Leistung B.s sein. 2) (Therese, geb. Ringelhardt), geb. zu Bremen 1819, wurde von Jugend auf dem Theater bestimmt und spielte sehr früh schon Kinderrollen mit dem glücklichsten Erfolge. In Leipzig, wo ihr Vater Director des Stadttheaters ist, erhielt sie von dem Gesanglehrer Pohlenz ihre musi-

kalische Bildung und ging zur Vollendung derselben nach Wien, wo sie fast ein Jahr lang Ciccimarra's Unterricht genoß. 1836 betrat sie mit dem entschiedensten Beifall die Bühne zu Leipzig und entwickelte bald ein sehr erfreuliches Talent. Später vermählte sie sich mit dem Vor. und folgte nun ihrem Gatten nach Nürnberg, Frankfurt und Hamburg, wo ihre Fähigkeiten überall die gerechte Anerkennung fanden. (R. B.)

Bäusset (Ludwig Franz Joseph), geb. zu Beziers 1770, als dram. Dichter geschätzt. 1803 erschien von ihm auf der lyoner Bühne: Projets de sagesse ou le Memnon de Volatri. B. begleitete Napoleon auf seinen Feldzügen in Spanien, Deutschland und Rußland, führte während des Aufenthalts der Armee in Moskau die Oberaufsicht über das Theater, ging 1814 mit der Kaiserin Maria Louise nach Wien und lebte später in Sauvain, beschäftigt, seine Memoiren zu schreiben. (M.)

Bäustyl (Bauk. u. Decorat.). Die Kenntniß der B.e der verschiedenen Völker und Zeiten ist dem Decorationsmaler unerläßlich. Wir müssen uns hier mit der flüchtigsten Andeutung der Hauptrichtungen, welche der B. im Laufe der Zeit genommen, begnügen. Hier treten hervor: A. der **ägyptische B.**; sein Charakter ist das Riesen- u. Massenhafte, fast Ungeheuere in der Ausdehnung sowohl, als in der Dauerhaftigkeit; Geschmack und formelle wie geistige Schönheit sind weniger vorhanden. Gewölbe fehlen ganz u. werden durch übergelegte Steine ersetzt. Pyramiden und Obelisken dienen, isolirt stehend, als Zierden der Gegend, nicht der Gebäude. B. Der **griechische B.**, das ewige Ideal der Baukunst im Allgemeinen wie im Besondern; die edelste Einfachheit und höchste Regelmäßigkeit eint sich in demselben mit dem reinsten Geschmack und der Verkörperung geistiger Auffassung. Der griech. B. zerfällt nach nähern Bestimmungen a) in den **dorischen**, bei dem Erhabenheit und Kraft; b) in den **ionischen**, wo Zierlichkeit der Form und äußerer Schmuck und c) in den **korinthischen**, bei dem Leichtigkeit, Anmuth und Gefälligkeit die vorherrschenden Eigenthümlichkeiten sind. Als ein Gemisch beider, doch nicht den griechischen sklavisch nachahmend, entwickelte sich C. der **römische B.**, der das Colossale des ägyptischen B.s mit der Schönheit des griechischen vereinen wollte, es jedoch nicht vermochte, den Massen jene Reinheit und Wohlgefälligkeit der Form zu geben. Noch mehr artete D. der **byzantinische** (auch **altgothische**) B. aus, der aus dem römischen hervorging. Er hat nur plumpe, geistlose Massen aufgehäuft und sie mit Tand und Flittern herausgeputzt. Eigenthümlich und aus sich selbst sich entwickelnd, höchstens sich an den ägypt. B. anlehnend, trat E. der **maurische** hervor, Festigkeit und Bequemlichkeit ver-

bindend, mit den überladenen Schmuckwerken der üppigen, orientalischen Phantasie. Die Hufeisenform herrschte vor. Mit F. dem **neugothischen B.**, auch mit Recht der **deutsche B.** genannt, schließen die scharfbegrenzten Richtungen des B.s; sein Charakter ist das Christlich-Poetische, Fromme, Andacht erregende, Halbdunkle u. Arithmetische. Eine ängstlich befangene Regelmäßigkeit und Symmetrie spricht zwar aus den Säulen, Bogen, Portalen, Spitzen u. Schnörkeln des goth. B.s; die zahlreichen Verzierungen mindern aber den großartigen Eindruck, welchen sonst die goth. Bauwerke bei dem Beschauer hervorbringen, doch gehören sie zu den großen und würdigen. Alles nun folgende, was man mit dem Namen G. des **modernen B.s** bezeichnen kann, lehnt sich mehr oder weniger an eine der vorherbezeichneten Hauptrichtungen an; nur Clima u. Volkscharakter rufen einige Abwechselungen hervor. So ist a) der **ital. B.** leicht, heiter offen und geschmackvoll; b) der **franz.** zierlich, prätentiös und keck; c) der **engl.** breit, behäbig, comfortable und ängstlich regelmäßig; d) der **deutsche**, ein Gemisch von den drei vorhergehenden Arten. Betrachtenswerth sind außerdem noch H. der **indische B.**, der Vater aller vorhergehenden, der an massenhafter Großartigkeit alle, selbst den ägyptischen B. übertraf, und in den Pagoden zu Dschaggernaut, den Tempeln von Ellora u. s. w., Muster aufgestellt hat, die wenigstens originell und auch bedingt nicht ohne Schönheit sind. Ovale Kuppeln u. Höhlenbau herrscht vor. I. Der **chinesische** und **japanische B.** mit seinen barocken Ecken, Thürmen, Spitzen, Säulen und Glocken, die jedem Gebäude das Ansehen eines großen Kinderspielwerks geben. K. Der **türkische** und **persische B.**, charakterlose Conglomerate, ohne alle Eigenthümlichkeit. Kuppeln mit Spitzen nach unten eingezogen und Monde kommen häufig vor. Ueber den B. der Theater, s. Schauspielhaus und Theater. Mehr hier zu sagen erlaubt der Raum nicht, es wäre, da die Anschauung die wahre Bühnenmeisterin ist und Kupfer durch einen Blick mehr lehren, als Bände von Beschreibungen, auch überflüssig. Mehr s. übrigens in Stieglitz's, Hirt's, Schmidt's, Lüder's, Schinkel's, Stüber's, Knoblauch's, Salzenberg's, Strack's, Runge's, Grahn's, Moller's, Heger's, von Klenze's Werken über B. und Baukunst und in Denons und andern Reisewerken nach Indien, China, Aegypten u. s. w. (R. B.)

Bāūtzen (Theaterstat.), Hauptstadt der königl. sächs. Lausitz, erste der Sechsstädte, Sitz mehrerer Behörden, hat gegen 14,000 Einw. B. hat ein äußerlich einfaches, aber freundliches und zweckmäßig eingerichtetes Theater, welches nebst den Decorationen Eigenthum der Stadt ist und dem Unternehmer gegen eine billige Abgabe überlassen wird. Das

Theater liegt unmittelbar vor der Stadt am Stadtgraben, hat in Parterre und 2 Reihen Sitzen Platz für 600 Personen und gibt eine Einnahme von höchstens 150 Thlrn. Das Orchester besteht aus dem Stadtmusikchor, welches gegen ein billiges Honorar zur Verfügung der Direction steht. B. wird oft 2—3 mal jährlich von reisenden Gesellschaften besucht, die sich jedoch nur kurze Zeit dort aufzuhalten pflegen. In der letzten Zeit wechselten die Fallersche, Kramersche und Müllersche Gesellschaft ab, von denen die erstere die am meisten beliebte war. (B.)

Baverīni (Francesco), ital. Componist um 1436, einer der ersten, der ein der Oper ähnliches Tonwerk hervorbrachte; er setzte eine Art dram. Gedichtes: la conversione di San Paolo, vollständig in Musik, welches auch 1440 in Rom zur Darstellung kam. (3.)

Bawz (la Comtesse de, geb. Changran), später unter dem Namen Mad. de Saint-Simon bekannt. Sie schrieb mehrere Stücke, die auf dem Théâtre français in der Straße Richelieu aufgeführt wurden: l'oncle rival, Lustspiel; la suite d'un bal masqué, das beste ihrer Stücke, hatte auch den meisten Erfolg; le double stratagème; la méprise, Lustspiel, wurde nicht günstig aufgenommen. 1816 erhielt sie vom Könige eine Pension und soll auch vom Kaiser von Rußland für eine ihr im Jahre 1814 aufgetragene politisch-literarische Correspondenz eine gleiche erhalten haben. (R. S.)

Bayadēre (Garder.), ein weiblicher Kopf- oder Halsschmuck, nach den Bayaderen, die ihn zuerst getragen haben sollen, genannt, aus einem leichten, seidenen, netzförmigen Gewebe, das die Form eines langen Sacks hat, von mannigfachen bunten Farben bestehend. (B.)

Bayadēren (nach dem Portugiesischen Baleras Tänzerinnen), eigentlich **Dewadassis**, d. h. Tempeldienerinnen, junge Mädchen aus verschiedenen Kasten der Hindus, mit Ausnahme der der Parias, bestimmt zum Gottesdienste des Schiwa und Wischnu. Noch als Kinder werden sie, wenn sie schön und wohlgestaltet, in die Pagoden geschickt, dort von älteren Priesterinnen in Gesang und Tanz unterrichtet und im 10. Jahre, wo sie bereits zu Jungfrauen heranblühen, durch den Oberpriester dem Dienste des Gottes geweiht. Dies geschieht durch Aufdrücken eines glühenden Siegels. Ihr Tempeldienst besteht darin, zu gewissen Stunden des Tages vor den Götzenbildern Tänze aufzuführen und mystische Hymnen zum Preise derselben zu singen. Gewöhnlich sind sie sehr reizend, ihr Costüm höchst malerisch, ihre Erscheinung an Ort und Stelle äußerst verführerisch. Die Heiligkeit ihres Amtes verhindert sie nicht, für die Welt und ihre Genüsse zu leben. Sie führen ihre Tänze bei den Festen

der Reichen auf und geben ihre Reize dem Meistbietenden Preis, ohne daß Sitte und Glaube irgend einen Anstoß daran nähme. Ihr Erwerb fließt der Pagode zu, welcher sie dienen; hier werden sie auch versorgt, wenn ihre Reize verblüht sind und es ist dann ihr Amt, die jungen Novizen in den Geheimnissen der Toilette, der Coketterie und einer raffinirten, mit Züchtigkeit gepaarten Sinnlichkeit zu unterrichten. Auch bleibt es ihnen unverwehrt, ins Privatleben zurückzukehren und viele vermählen sich glücklich, ohne daß ihnen ihr früherer Stand als Makel angerechnet wird. Reisende haben uns die Schönheit, die verführerische Züchtigkeit, den Liebreiz, die ideale Anmuth der B. mit glühenden Farben gemalt. Möglich, daß sie an Ort und Stelle, unter Indiens fantastischem Himmel, seinen Tempeln, Bananen, Lotosblumen, am Ufer des Ganges, unter den malerischen Gestalten des poetischen Volkes, wirklich diese hinreißenden Erscheinungen sind; Europa, in dessen nordische Breite diese tropischen Blumen, entblöst von aller Staffage, versetzt wurden, ward 1838 enttäuscht. Ein franz. Speculant brachte im Sommer 1838 ächte B. und einige indische Musiker nach Paris. Im ersten Augenblicke frappirte die Neuheit der Erscheinung, bald fand man ihre Tänze einförmig, wo nicht gar ungraciös, ihre Kleidung zwar malerisch, aber auch bizarr, ihre Schönheit weit hinter dem erwarteten Ideale zurückstehend. Möglich auch, daß Europa die schönsten Exemplare nicht zu sehen bekam. Am störendsten waren für den franz. Schönheitssinn die entstellenden Nasenringe und die schwarzen Reifen, welche sie sich um die Augen malen. Die Schönheit ihrer Augen aber fand allgemeine Bewunderung. Von Paris gingen sie nach London, Dublin und Petersburg. (C. H . . . n.)

Bäyer (Friedr.), Schausp., seit 36 Jahren bei der prager Bühne angestellt. Früher spielte derselbe Helden und Liebhaber, zu welchem Rollenfache ihn eine herrliche Gestalt, kräftiges Organ und ein wahrhaft edler Anstand besonders befähigten; später ging er in das Fach der gesetzten Helden- und Charakterrollen über und gab den Wallenstein, Präsidenten in Cabale und Liebe &c. mit einer Haltung und sichern Ruhe, wie sie selten gefunden wird. Noch jetzt leistet er im Rollenfache edler Väter Ausgezeichnetes. B. hat fast eine eigene Darstellungsschule für die Kunst begründet, aus der die tüchtigsten Künstler, z. B. Ludwig Löwe, hervorgingen.

Bayreūth, s. Baireuth.

BB (bb, Musik), das doppelte Erniedrigungszeichen, durch dessen Vorsetzung die Note um einen ganzen Ton erniedrigt wird. (7.)

B cancellātum (Musik), s. B.

B dur (Musik), eine der 24 Tonarten des modernen Systems, welche b als Grundton und zwei b vorgezeichnet hat, nämlich vor h und e. Der Charakter dieser Tonart ist mehr ernst als heiter, sie drückt Liebe, Ruhe, Andacht und Sehnsucht aus, doch ist sie auch zum Ausdrucke des Jubels und der Lust benutzt wurden, z. B. von Mozart in dem Champagnerlied des Don Juan. (7.)

Beard (John, spr. Bihrdt), geb. zu London 1716; erhielt seine Bildung an der königl. Capelle und betrat 1734 das Theater als Sänger mit dem besten Erfolge. Ueber 40 Jahre war er der beliebteste Sänger Londons und wurde besonders in seiner Blüthenzeit 1740—60 sehr geehrt. Das Ausland besuchte er, außer einem kurzen Ausfluge nach Paris, niemals zum Zwecke seiner Kunstleistungen. 1780 wurde er Director und gab mit einer neu gebildeten Gesellschaft in London und andern großen Städten Vorstellungen, die allgemein gepriesen wurden. Nach 5 Jahren aber zog er sich gänzlich vom Theater zurück und lebte ruhig in London, wo er 1791 starb. (3.)

Bēāūbourg (Pierre Trouchon de), geb. 1662 zu Paris, wo er von Jugend auf für das Theater gebildet wurde. Er war der unmittelbare Nachfolger des großen Baron und befriedigte, was sein Talent documentirt, nach diesem das Publikum. Die Natur hatte ihn nicht begünstigt, doch ersetzte er alle Mängel durch sein lebhaftes, kunstgerechtes Mienenspiel und das Feuer seiner Darstellungen. 1718 zog er sich von der Bühne zurück und starb 1725. (B.)

Bēāūchamp (François de), Tanzlehrer Ludwigs XIV., der bekanntlich 20 Jahre lang täglich Tanzunterricht nahm. Er hat zuerst die Grundstellungen der Tanzkunst, die 5 Positionen (s. d.) bestimmt. (H...t.)

Bēāūchamps (Pierre François Godard), geb. zu Paris 1689 und besonders bekannt als Verfasser der berühmten Recherches sur les Théâtres de la France, Paris 1775, einem eben so umfassenden, als gut geschriebenen Werk. Auch für das Theater hat er Mehreres, besonders Lustspiele, geschrieben, aber keines erfreute sich eines bedeutenden Beifalls. Er starb zu Paris 1761. (L.)

Bēāūlieu, erster Tänzer an der großen Oper in Paris, starb aber 1812 noch sehr jung. (H...t.)

Bēāūmarchais (Pierre Augustin Caron de), geb. 1732 zu Paris, Sohn eines Uhrmachers und von seinem Vater für dieselbe Kunst bestimmt. B. zeigte aber mehr Neigung für die Musik, kam als Musiklehrer zu den Töchtern Ludwigs XV., gab diesen Unterricht auf der Harfe und Guitarre, erhielt später sogar Zutritt zu ihren Gesellschaften

und erwarb sich ein ansehnliches Vermögen durch seine Heirathen. Lüstern nach Ruhm und in hohem Grade ehrgeizig, schrieb er 2 Dramen: Eugénie und Les deux amis, von denen das erstere mit Beifall gegeben wurde und fortwährend auf der Bühne sich hielt. Mehr aber leitete B. aller Augen durch einen Prozeß auf sich, den er mit den Erben des reichen Finanziers Duverney, mit dem er sich associirt hatte, und namentlich gegen La Blanche und Goëzmann führte, der Mitglied des sogenannten Parlaments Maupeou war, dem fast das gesammte Publikum seine Gunst entzogen hatte. Gegen Goëzmann schrieb nun B., da seine Gegner Alles thaten, um ihm Ehre und guten Namen zu rauben, seine Memoiren, die ihm einen so großen Ruf verschafften, daß selbst Voltaire eine Anwandlung von Neid kaum unterdrücken konnte, obwohl er dem feinen Geiste und scharfen Witze B.s volle Gerechtigkeit wiederfahren ließ. In diesen Memoiren erzählt er beiläufig die Umstände einer Reise nach Spanien, die er gethan hatte, um seine Schwester an deren Verführer Clavigo durch ein Duell zu rächen; Goethe benutzte diese Episode zu dem Trauerspiel Clavigo, in welchem B. eine Hauptperson ist. Fast noch größeren Ruhm, als seine Memoiren, verschafften ihm der Barbier von Sevilla und später die Hochzeit des Figaro, zwei höchst pikante Intriguenstücke, denen die spätern Opern gleichen Namens ihre Entstehung verdanken. Kurz vor der franz. Revolution ward B. abermals in einen bedeutenden Prozeß verwickelt, sein Credit beim Publikum sank dabei und seine Oper: Tarare, und ein gehaltloses Schauspiel: La mère coupable, fanden keinen Beifall. Dagegen erwarb er sich neuen Ruhm durch ein Memoire: Mes six époques, worin er die Gefahren und Ereignisse beschreibt, in welche ihn die ersten Zeiten der Revolution verwickelten. Unglückliche Unternehmungen raubten ihm in der Folgezeit sein ganzes Vermögen. Er ward mißvergnügt, menschenscheu und starb, noch im Streit mit seinen Gläubigern, im hohen Grade lebenssatt, im Mai 1799. Eine neuerdings erschienene deutsche Uebersetzung von B.s Memoiren und Schauspielen hat der bühnenkundige A. Lewald besorgt und in glücklicher Bearbeitung das Drama: Eugénie, in Stuttgart auf die Bühne gebracht. Gegenwärtig geht der Uebersetzer damit um, auch die Hochzeit des Figaro für das stuttgarter Hoftheater einzurichten. (E. W.)

Bēāūmenil (Dem.), geb. zu Paris um 1736, von 1760—74 erste Sängerin zu Paris. Während dieser Zeit setzte sie das Studium der Musik eine Zeit lang sogar unter Glucks Leitung fort, verließ, als ihre Stimme schwächer wurde, das Theater und widmete sich der Composition. 1784 erschien ihre erste Oper: Tibul et Delid, die rein im Gluckschen

Style gehalten war und den größten Beifall fand. Sie schrieb bald nachher eine Operette: la législatrice. Sie starb aber schon 1787 zu Paris. (3.)

Bēāūmont (Francis). Da man den Namen dieses engl. Theaterdichters nur im Verein mit **John Fletcher** nennen hört, so mag die Geschichte beider vereint in diesem Artikel einen Platz finden. Beide waren die Söhne wohlhabender Eltern, beide studirten in Cambridge und schlossen dort ein Freundschaftsbündniß, das nur mit dem Leben aufhörte. B., der jüngste unter beiden (er war 1585 geb.), war der besonnene, ruhige Dichter, während Fletchers sprudelnder Witz und lebhafte Einbildungskraft die Stoffe ersann, die Charaktere entwarf und es dann seinem Freunde überließ, die zu freien Schößlinge seiner ungeregelten Phantasie zu regeln. Man kennt von ihnen 57 Stücke, theils Originale, theils Nachbildungen span. Stücke. Eins derselben: rule a wife, and have a wife, wird auch jetzt noch auf den deutschen Bühnen unter dem Namen: Stille Wasser sind tief, gerne gesehen. Die Ungebundenheit und Sittenlosigkeit der Zeit, in der sie lebten, mag für die obscönen Stoffe und den zwar immer treffenden, aber oft unerträglich zweideutigen Dialog zur Entschuldigung dienen, denn das waren ja eben die Eigenschaften, die B. und Fletcher zu ihrer Zeit weit über Shakespeare stellten. Der geschickte Bearbeiter findet in den gesammelten Werken dieser beiden Männer unerschöpflichen Stoff. B. starb 1615, geachtet und geliebt. Fletcher fiel als ein Opfer der großen Pest 1625, also 10 Jahre später, als sein Freund. Beiden ist ein Denkmal in der Westminster Abtei errichtet. (L.)

Beaupré, komischer Tänzer der großen pariser Oper und Tanzlehrer der Pagen Napoleons. Er leistete in seinem Fache Ausgezeichnetes und wurde von der Oper ehrenvoll pensionirt. (H...t.)

Bēāūvalet, war früher mehrere Jahre bei den Vorstadttheatern von Paris, aber sein Talent brach sich Bahn und er stieg schnell von einem Theater zum andern. Jetzt steht er als Mitglied des Théâtre français in hoher Achtung und ist Mitglied des Lesecomités, Societair des Theaters und dram. Dichter. Geschichtliche Charaktere stellt er mit besonderer Vorliebe dar, seine gründlichen historischen Kenntnisse kommen ihm dabei zu Statten. Er ist ein Künstler im wahren Sinne des Wortes. Noch zeichnet sich B. durch die ungeheure Kraft seiner Lungen aus. Wenn er spricht, so ist es, als wenn 10 Menschen aus einem einzigen Munde ihre Stimme ertönen ließen. (A.)

Bēāūvilliers (Armand), einer der ausgezeichnet-

sten ital. Tänzer im Anfange dieses Jahrh. Er war ein Schüler des berühmten Vestris des Vaters. (H...t.)

Bēca (Garder.), kurzer, schwarzer Mantel, ihn trugen im Mittelalter auf den span. Universitäten diejenigen, die eine akademische Würde erlangt hatten, oder Präbenden genossen. (B.)

Beccāri (Agostino), geb. 1510 zu Ferrara, starb daselbst 1590. Er erfand die Favola pastorale. Sein Schäferspiel: il sacrificio, Ferrara 1555, ward 1554 in Gegenwart des fürstl. Hauses von Este aufgeführt. (M.)

Bēcher, 1) (Requisit), rundes Trinkgefäß, das sich nach Oben erweitert, oft ganz einfach und prunklos, oft sehr künstlich gearbeitet und reich verziert. Sie sind auf der Bühne am besten von Zinn, dürfen aber, um stets blank zu bleiben, nicht gewaschen, sondern müssen mit einem Tuch u. dgl. trocken abgerieben werden. 2) (Alleg.), Sinnbild der Nahrung, des Ueberflusses und der Gesundheit, weshalb viele Gottheiten den B. als Attribut führen, z. B. der ägyptische Hermes, die Ceres ꝛc. (B.)

Bēchstein (Ludwig), geb. im Meiningischen 1801. Durch ein Verkennen seiner selbst und durch äußere Verhältnisse veranlaßt, widmete sich B. Anfangs der Pharmacie. Seine Sonettenkränze, die 1828 erschienen, erwarben ihm die Aufmerksamkeit und Gunst des jetzt regierenden Herzogs von Meiningen und verschafften ihm Gelegenheit, seinen Neigungen mehr zu folgen. B. ging daher nach Leipzig, um Philosophie und Geschichte zu studiren und lieferte dabei eine Menge lyrischer, epischer, novellistischer und dram. Productionen. Die letzteren sind die unbedeutendsten, und obwohl eins seiner Dramen: des Hasses und der Liebe Kämpfe, aufgeführt worden ist, so haben doch weder die Literatur, noch die Bühnen weiter darauf Rücksicht genommen. Als Dichter in anderem Genre, besonders als Epiker und Novellist dagegen, hat B. sehr Achtenswerthes geliefert. (E. W.)

Beck, 1) (Heinrich), geb. zu Gotha 1760, betrat 1777 das Theater seiner Vaterstadt und bildete sich unter Eckhoff bald zu einem der vorzüglichsten Schausp. 1779 ging er nach Mannheim und blieb dort bis zu seinem nach 1800 erfolgten Tode. B. spielte Liebhaber und Helden, später Charakterrollen; Fleiß und tiefes Studium der Natur sprachen unverkennbar aus seinen Leistungen und verschafften ihm den Ruf eines der tüchtigsten deutschen Darsteller. Er war auch Verfasser einiger Bühnenstücke, die mit Erfolg gegeben wurden. 2) (Karoline, geb. Ziegler), geb. 1767, erste Gattin des Vor., talent- und hoffnungsvolle Schauspielerin am Theater zu Mannheim; starb schon 1784. 3) (Johanna, geb. Schäfer), 2. Gattin des Vor., be-

liebte Sängerin am Theater zu Mannheim, verließ dasselbe um 1799. 4) (Josepha), ebenfalls Sängerin am Theater zu Mannheim, wo sie ihre Bildung erhielt und zuerst 1788 die Bühne betrat. 1797 ging sie nach München, wo sie mit ihrer schönen und umfangreichen Stimme besonders in Mozartschen Opern glänzte. Sie zog sich um 1812 vom Theater zurück und starb daselbst 1816. (R. B.)

Becken (Musik), s. Türkische Becken.

Becker, 1) (Christiane Louise Amalie, geb. Neumann), geb. zu Krossen 1778, wurde von ihrem Vater, der selbst Schausp. und dram. Dichter war, sehr sorgfältig für die Bühne erzogen und zeigte schon früh in den Kinderrollen ein seltenes Talent. 1794 kam sie nach Weimar, wo sie im 16. Lebensjahre das Fach der ersten Liebhaberinnen erhielt; hier verehlichte sie sich mit dem Hofschauspieler B. Ihre seltene Schönheit und ihr eminentes Talent zog die Aufmerksamkeit der damals in Weimar versammelten großen Geister auf sie; Schiller und Goethe zollten ihr volle Anerkennung und selbst Wieland sagte: daß, wenn sie noch einige Jahre so fortschreite, Deutschland nur Eine solche Schauspielerin haben würde. Leider starb sie, kaum 20 Jahre alt, 1797 an einer Brustkrankheit. Ihr Denkmal, welches Goethe selbst mit Inschriften ausstattete, ziert den Park zu Weimar. 2) (Karoline, geb. Ambrosch), Sängerin; sie betrat die Bühne zuerst 1809 zu Breslau, heirathete dort und ging 1812 nach Hamburg, wo sie nach einigen Jahren aus der Oeffentlichkeit verschwand. Ihre Stimme hatte den seltensten Umfang und außerordentliche Klangfülle, auch wird ihre Kunstfertigkeit und Bravour, so wie ihr Darstellungstalent sehr gerühmt. (R. B.)

Bĕckmann, 1) (Joh. Friedr.), deutscher Componist des vor. Jahrh.; für das Theater schrieb er nur eine Oper: Lucas und Hannchen, die 1782 in Hamburg mit glänzendem Erfolge gegeben wurde. Er starb in Zelle 1792. 2) (J. F. A.), geb. 1802 zu Hamburg, Regisseur des großherzogl. Hoftheaters zu Schwerin, betrat das Theater zuerst zu Hamburg in den einst so beliebten Kinderballetten; bald wurden ihm kleine Rollen anvertraut, deren Gelingen seinen Trieb zum Fortschreiten mächtig förderte. 1820 nahm er ein Engagement im Fache der jugendlichen Liebhaber und Naturburschen bei der Clausen und Müllerschen Gesellschaft, damals in Zelle, welches er nach 2 Jahren mit einer Anstellung bei der Hofgesellschaft in Schleswig vertauschte, wo er sich ausschließlich dem komischen Fache widmete. Nach einem wechselvollen Aufenthalt bei reisenden Gesellschaften, gastirte B. 1826 auf Engagement in Bremen, bekleidete dort 8 Jahre das Fach des ersten Komikers und gastirte während dieser Zeit

in Frankfurt u. Kassel. 1834 kam B. als Regisseur und erster Komiker zu der Hofbühne in Schwerin. Er ist ein vielseitiger Künstler und braver Mann, der sich den ausgezeichnetsten Schausp. seines Faches rühmlichst zur Seite stellen kann. 3) (Friedrich), geb. zu Breslau 1803; schon als Knabe kam er zum Chore des dortigen Theaters und offenbarte durch die drolligsten Einfälle seine Anlagen für die Komik. Schmelka nahm sich B.s freundlich an, pflegte sein junges Talent und war die Veranlassung, daß er bei der Gründung des königstädter Theaters in Berlin bei diesem ein untergeordnetes Engagement erhielt. Hier konnte er Anfangs nur in einzelnen Scenen oder Extemporationen sich geltend machen, wirkte aber durch diese oft außerordentlich. 1830 gastirte er in Breslau mit großem Beifall in ersten komischen Rollen und der Erfolg dieses Gastspiels verbesserte auch seine Stellung in Berlin, wo er von nun an bedeutendere Rollen erhielt und darin sehr gefiel. Der glänzendste Succeß wurde ihm durch seine Posse: der Eckensteher Nante im Verhör, in der er die Hauptrolle spielte und die einen solchen Erfolg hatte, daß sie über 100 Mal wiederholt wurde und selbst im Drucke 20 Auflagen erlebte, auch fast auf allen deutschen Bühnen gegeben wurde. B. fand in diesem Eckensteher durch Lebenswahrheit und natürliche Komik solchen Beifall, daß der Darsteller bei der Anwesenheit des russischen Kaisers sogar nach Schwedt berufen wurde, um ihn dort zu geben. Seitdem ist B. vorzugsweise im ersten komischen Fache beschäftigt, welches ihm seit Schmelka's Tod fast ganz anheimgefallen ist; auch in der komischen Oper wirkt er mit Glück und Auszeichnung. B. hat ein reichbegabtes Darstellungstalent, einen unerschöpflichen Humor und eine trockene, unwiderstehliche vis comica; er improvisirt die trefflichsten Einfälle und ist stets voll schlagenden Witzes. Obgleich das Niedrigkomische seine Sphäre ist, hält er sich doch dem Burlesken möglichst fern und strebt stets seinen Gebilden das Gepräge der Wahrheit und Natur zu geben. Auch im gewöhnlichen Leben ist er der heiterste und liebenswürdigste Gesellschafter und dabei ein durchaus biederer, wohlwollender und freundlicher Mensch. Die Liebe des berliner Publikums zu ihm offenbarte sich am glänzendsten bei einer lebensgefährlichen Krankheit im J. 1838; es sprach sich während derselben die allgemeinste Theilnahme für ihn aus und als er die Bühne wieder betreten konnte, vermochte geraume Zeit das Theater die Menge nicht zu fassen, die sich hinzudrängte, um den genesenen Liebling zu sehen. 4) (Mad. B., geb. Muzzarelli), geb. um 1811 in Wien, betrat frühzeitig das Leopoldstädter Theater in Localstücken, ward bald ein Liebling des Publikums und engagirte sich 1835 an der königs

städter Bühne in Berlin. Sie ist eine schätzbare Soubrette, im Besitz einer reizenden Persönlichkeit, voll Laune und Natürlichkeit. Die wiener Posse ist das Element, in welchem sich ihr Naturel am glücklichsten entfaltet. Ihre Stimme klingt recht angenehm. Im Winter von 1837 gastirte sie mit vielem Beifall in Hamburg, heirathete 1838 den Vor. und gehört gegenwärtig zu den beliebtesten Mitgliedern der königstädter Bühne. (3., A. Z., R. B. u. C. H. n.)

Bedĕckung des Hauptes. Die Regeln, welche die Convention der Gesellschaft für die B. oder vielmehr Entblößung des Hauptes als Zeichen der Achtung und Höflichkeit aufgestellt hat, dürfen als allgemein bekannt vorausgesetzt und daher hier übergangen werden. Wichtiger ist es hier anzudeuten, wie die Vorzeit es mit dieser Sitte gehalten hat. Hier treten denn zunächst das Morgen- und Abendland in den offenbarsten Widerspruch; im erstern ging man stets und überall mit bedecktem Haupte und es galt als Schande, das Haupt zu entblößen. Bei den Juden gingen beide Geschlechter stets bedeckt und keine religiöse oder gesellige Einrichtung verlangte oder gestattete die Entblößung des Hauptes. Daß Christus auf Gemälden mit unbedecktem Haupte dargestellt wird, liegt wohl darin, daß Abendländer die Maler waren und ihn so malten, wie es ihr Begriff gab. Bei den Griechen und Römern gingen dagegen die Männer stets mit unbedecktem Haupte; nur die Krieger machten eine Ausnahme und bedienten sich ziemlich früh des Helmes als Schutzwaffe. Bei den Griechen galt die B. d. H. als ein Zeichen der Sklaverei und die Römer verhüllten das Haupt nur beim Gebet, bis ziemlich spät eine Art Hut besonders bei festlichen Gelegenheiten getragen wurde; die Frauen dagegen gingen bei beiden Völkern mit B. d. H. oder wenigstens verschleiert. Bei den Muhamedanern, so weit sie sich ausdehnen in den Ländern des Orients, desgleichen bei den Chinesen, Persern &c., ist die B. d. H. für beide Geschlechter Sitte und Pflicht. Auch die nordischen Völker gingen in den frühesten Zeiten ohne B. d. H., die Männer jedoch führten sie bald ein, indessen die Frauen, besonders die unverheiratheten, meist mit unbedecktem Haupte erschienen. Vom 14. Jahrh. ab wurde die B. d. H. allgemeiner und die Entblößung des Hauptes begann sich als Zeichen der Achtung und Ehrfurcht geltend zu machen; die Unterlassung dieser Regel galt (wie bei den Granden von Spanien, die vor dem Könige selbst mit bedecktem Haupte erschienen) als Beweis eines hohen Ranges. Gegenwärtig ist die B. d. H. in der ganzen civilisirten Welt eingeführt und die Entblößung desselben fast eben so allgemein von der Sitte verlangt. Nur das Militär macht davon eine Ausnahme, dem im Dienst-

kleide die B. d. H. Pflicht ist. Nur Offiziere in deutschen Heeren nehmen, auch im Dienste ins Zimmer tretend, den Czako ab, bei anderen Heeren, die nach der franz. Weise organisirt sind, behalten sie ihn auf. Vergl. Anstand, Begrüßung, Bühnenschicklichkeit u. s. w., so wie die Artikel Helm, Barret, Hut, Mütze, Turban ꝛc. (B.)

Bedēnkkleid (Garder.), so v. w. Novizenkleid.

Bedīēnten, Bedientenrōllen (Techn.), s. Anmelderollen.

Bēēke (Ignatz), geb. um 1730, Anfangs Militär in würtemb. Diensten, stieg bis zum Rittmeister, trieb nebenbei die Musik so emsig, daß er Intendant der Capelle am fürstl. Oetting-Wallersteinschen Hofe wurde, welche Stelle er auch beibehielt, als er 1794 wegen Alterschwäche den Dienst verließ. Er starb 1803. Als Componist trat er zuerst um 1760 mit der Oper: Roland, auf, die auf mehreren Bühnen mit dem glücklichsten Erfolge gegeben wurde; hierdurch ermuntert schrieb B. nacheinander die Opern: Claudine, die Weinlese, die Jubelhochzeit, List gegen List, Nina und die zerstörte Hirtenfeier, die sämmtlich den allgemeinsten Anklang fanden. Melodienfülle, Leichtigkeit und Gefälligkeit im Style und eine treffliche Behandlung der Stimmen und Instrumente geben seinen Arbeiten einen dauernden Werth. (3.)

Beer, 1) (Michael, auch Michelbeer genannt), geb. 1800 zu Berlin, Sohn eines dortigen reichen jüdischen Banquiers, Bruder des Componisten Meyerbeer und des Astronomen B., widmete sich vorzugsweise der Dichtkunst. Sein erstes Trauerspiel: Klytemnestra, welches noch an den Fehlern einer unreifen Jugend in hinreichendem Maße leidet, wurde auf der berliner Hofbühne aufgeführt. Sein Paria, ein einactiges Trauerspiel, hatte glänzenden Erfolg, nicht so die Bräute von Aragonien; Struensee, sein vorzüglichstes Werk, kam in München, trotz des Widerspruchs mehrerer Diplomaten, auf speciellen Befehl des Königs zur Aufführung; sein letztes Trauerspiel: Schwert und Hand, wurde in Berlin mit nicht allzuglänzendem Erfolge dargestellt. Er starb zu München 1835. B. gehört zu den wenigen Dichtern jüdischer Abkunft, welche sich an zusammengehaltene poetische Productionen gewagt und ihr Talent in erbitterten Stimmungen nicht stückweise zersplittert haben. Sein edles und reines Streben verdient überhaupt die höchste Anerkennng. Dichter im eigentlichsten Sinne des Wortes war er nicht, aber es lagen in ihm einzelne dichterische Elemente, die er mit rühmlicher Oekonomie zu verwenden und anzubauen wußte. Sein Paria ist aus einer rein menschlichen Gesinnung hervorgegangen; er enthält eine thatsächliche Polemik gegen alle Unterdrückung gewisser Menschenklassen;

B. suchte ein Analogon zu der Stellung der Juden innerhalb der christlichen Welt und er fand es in dem Schicksale eines Paria innerhalb der indischen. Es ist hier nicht der Ort, darauf einzugehen, in wie fern die Stellung eines Paria mit der eines europäischen Juden, dem selbst das Baronenthum nicht verschlossen ist, analog erscheint; jedenfalls aber hat jenes allgemein Menschliche, wie es Goethe nannte, dem Paria, auch abgesehen von dem Glanz der Diction, seine Anerkennung vorzüglich verschafft. Bedeutender und eine wirklich meisterhafte und fein durchgearbeitete Composition ist das Trauerspiel: Struensee, an welchem sich keine eigentlichen Fehler entdecken lassen, wenn man dem Verfasser nicht etwa den Mangel an hinreißender Genialität und poetischer Urkraft als Fehler anrechnen will. Trotzdem gehört Struensee zu den besten dram. Erzeugnissen, welche die deutsche Literatur seit Schiller und Goethe aufzuweisen hat. Aus seinem Trauerspiele: Schwert und Hand, seiner letzten Arbeit, könnte man vielleicht beweisen, daß es B. doch an nachhaltigem Fond und geregeltem Bewußtsein gefehlt habe; so vortrefflich und schön Einzelnes auch ist, so leidet das Trauerspiel doch stark an gesuchten modernen Effecten und an einer offenbar fehlerhaften Organisation. So weit verirrt sich ein ächt dichterisches Genie nicht! B.s sämmtliche Werke erschienen 1835 in einem Bande, von Eduard von Schenk mit einer trefflichen Biographie des Verstorbenen eingeleitet. B.s ringender und strebender Geist offenbart sich auch aufs liebenswürdigste in seinen mit Immermann gewechselten Briefen 1837. 2) (Jacob, genannt Giacomo Meyerbeer). Wenn jemals der Biograph in Verlegenheit ist, wie er die laut jubelnde Stimme des Volkes vereinen soll mit der streng tadelnden der Kritik, so ist ers bei B.; wie ein herrlicher Regenbogen stieg er auf am Horizonte der Kunstwelt, die Masse bewundert seinen Schmelz, seine Farbenpracht und Herrlichkeit, indessen die Kritik die ganze glänzende Erscheinung nur als den erborgten Widerschein eines fremden Lichtes betrachtet und ihr durchaus jede selbstständige Bedeutung abspricht. Versuchen wir in der historischen Betrachtung der Erscheinung die Lösung dieses Problems. B., Bruder des Vor., wurde geb. zu Berlin 1791 und zeigte schon in frühester Jugend eben so viel Neigung als Talent für Musik. Lauska, ein geschätzter Pianist, gab ihm den ersten Clavierunterricht und später unterwies ihn Zelter im Generalbaß und in der Composition; nicht allein erlangte er bald die außerordentlichste mechanische Fertigkeit auf dem Piano, sondern es sprach ein solcher Geist, eine so herrliche charakteristische Eigenthümlichkeit aus seinem Spiele, daß C. M. von Weber ihn den wahrscheinlich größten Pianisten Deutschlands nannte

und die berühmtesten Virtuosen, selbst Hummel, ihm nacheiferten. Zu seiner fernern Ausbildung ging B. zuerst nach Wien und dann 1810 und 1811 nach Darmstadt, wo er beim Abt Vogler das Studium der Composition fortsetzte und eine Zeit lang Webers Mitschüler war. Hier begann er auch seine Kräfte selbstständig zu versuchen; er schrieb ein Oratorium: Gott und die Natur, und eine Oper: Jephtha, worin die Kunstkritik manches Anerkennenswerthe u. Schöne fand, wenn auch die letztere bei ihrer Aufführung in München kein Glück machte; eine spätere komische Oper: die beiden Kalifen, ging ebenfalls in Wien und Stuttgart ohne Erfolg über die Bühne. Rossini's eben glänzend aufsteigender Stern weckte den Künstlerneid in B.s Brust und von Ehrgeiz getrieben, verließ er seine bisherige Richtung, verläugnete seine treffliche Schule, ging nach Italien und warf sich der ital. Musik gänzlich in die Arme; er wollte Triumphe feiern, um welchen Preis es auch immer sein möchte und wo sich dem Fremden, dem noch nicht anerkannten Componisten, Hindernisse entgegen thürmten, da trat ein großer Reichthum als mächtiger Vermittler auf und bahnte ihm den Weg für seine Zwecke. So componirte B. denn die Opern: **Romilda e Constanza**, Margaretha von Anjou und Emma von Roxburg, die zuerst in Padua (1817) und dann an mehreren großen Theatern Italiens mit wahrhaftem Furore in Scene gingen. Gestützt auf den so erworbenen Ruhm wollte B. sich eine gleiche Anerkennung im Vaterlande erzwingen und scheute kein Opfer, um seine Opern in Deutschland aufs Repertoir zu bringen. Allein der Versuch mißlang; Emma von Roxburg mißfiel 1820 in Berlin aufs Entschiedenste und selbst die Kreuzritter in Aegypten, die später in Italien und in Paris den größten Beifall erhielten, sprachen in Deutschland durchaus nicht an, obschon B. alle dem Reichthum zu Gebote stehenden Mittel in Bewegung setzte, um sie namentlich in Berlin bei der königstädter Bühne in Aufnahme zu bringen. Die Kritik sprach diesen Productionen allen Werth ab und gestand ihnen selbst nicht die Geltung zu, daß sie wie die Rossinischen Schöpfungen, durch Leichtigkeit, äußern Glanz und angenehme Spielerei blendeten. Weber bezeichnete seine Stellung sehr klar in dem Ausspruche: „es ist Jammer und Schade um B., daß er sich so ganz auf die verkehrte Seite der Kunst gewandt hat. Er hatte ein großes, tiefes, deutsches Talent, vor dem ich mich, als wir zusammen studirten, oft gefürchtet habe und meine ganze Kraft anstrengen mußte, um es ihm gleich zu thun. In seiner Oper: Jephtha, sind außerordentlich schöne Sachen und ganz deutsch und gründlich gearbeitet. Und nun schreibt er all' das verfluchte Zeug,

um der elenden Mode zu huldigen und den Beifall einer Masse zu erwerben, die er verachten sollte." Mißmuthig ging B. nach Paris, wo er für längere Zeit seinen Aufenthalt nahm, und wandte sich hier, durch Aubers und Halevy's Erfolge verlockt, der modernen franz. Oper zu. So entstand Robert der Teufel, ein Werk, das schon im Texte, wie Platens verhängnißvolle Gabel, eine Parodie aller Effectopern zu sein scheint. Und der Componist hat dieser barocken Compilation ein eben so buntes, schillerndes und dem Stoffe entsprechendes musikal. Gewand gegeben. Die trivialsten Motive sind zu erhabenen Melodien benutzt, alle Schulen und Arten der Musik wild und regellos vermengt, eine bizarre Instrumentation schreit durch die wilden Tonmassen und vergebens sucht man in dem Gewühle die Idee, die dem Ganzen zu Grunde liegt. Aber läugnen läßt sich nicht, daß aus diesen verworrenen Massen oft, einem zuckenden Blitzstrahle gleich, ein wahrhaft schöpferisches Genie hervorleuchtet, daß es Töne darin gibt, die aus der Seele kommen und in die Seele greifen und daß ein eminentes Talent diese Massen bewältigt und zusammengereiht hat. Robert der Teufel hatte einen fast beispiellosen Erfolg und ward fast allenthalben aufgeführt. Ihm folgten die Hugenotten mit wo möglich noch glänzenderem Erfolge, erzielt durch eben so außerordentliche, aber sinnvoller angeordnete und verbundene Mittel. Das Urtheil über B. schwankte mehr als je; pariser Kritiker, deren Unpartheilichkeit und Wahrhaftigkeit aber augenscheinlich nicht ganz unzweifelhaft war, erklärten diese Musik für das Großartigste, was je geschrieben wurde und selbst Ferd. Ries behauptete, daß seit dem Don Juan ein ähnliches Werk nicht mehr geschaffen worden sei. Die deutsche Kritik war im Allgemeinen sehr zaghaft und schonend; nur einzelne Stimmen erhoben sich, um der Composition jeden Werth gänzlich abzusprechen. Unbestreitbar sind die Hugenotten ein großartiges Werk, wenn man das Großartige in einer grandiosen Wirkung auf die Massen suchen darf; aber ein gediegenes, gerundetes, aus einer durchgeführten Grundidee hervorgegangenes Kunstwerk sind sie nicht. Will man auch einem pariser Kritiker nicht glauben, der 3 volle Acte hindurch nachzuweisen strebt, daß Nummer für Nummer in den Motiven bekannten Vaudevilles und größern Compositionen entnommen sei, so lassen sich doch die häufigsten Reminiscenzen aus andern Werken durchaus nicht verkennen und das Ganze entfaltet sich wie eine Mosaikarbeit, in der das Bunteste und Heterogenste nebeneinander gestellt ist. Daß bei solcher Arbeit eine consequente Charakteristik des Ganzen, wie der einzelnen Figuren unmöglich ist, bedarf wohl keines nähern Beweises; der einzig gehaltene

Charakter, Marcel, beruht gänzlich auf dem erborgten Choral: Eine feste Burg rc. Dagegen hat B. durch die energische Behandlung der Ensembles, durch eine majestätische Orchestration und durch die dem fesselnden und ergreifenden Stoffe analoge Durchführung einzelner Situationen eine Wirkung, oder vielmehr eine Reihe von Effecten hervorgebracht, wie sie wirklich bis dahin in der Opernmusik fast unbekannt waren und es fehlt auch dieser Oper keineswegs an Stellen, die für das Vorhandensein des Prometheusfunken in seiner Brust ein bündiges Zeugniß geben. Im Allgemeinen dürfte B. in der Kunstgeschichte die Stelle eines fein raffinirenden, glücklich wählenden und trefflich anwendenden Talentes, aber keineswegs die eines frei waltenden, selbstschaffenden Genies anzuweisen sein. Vielleicht sichert ihm die Keckheit und Gewandheit, mit der er jede Schule und jede Richtung paart und verschmilzt, die Unsterblichkeit, die der Kunstwerth seiner Werke ihm nicht zu erringen scheint. B. arbeitet jetzt an der Vollendung einer nachgelassenen Oper von Weber, deren Ertrag der Familie des Frühverblichenen bestimmt ist; wenigstens verdient dieser Zug des Menschen B. alle Achtung. Vergl. Schillings Universal-Lexikon der Tonkunst, die **Feuilletons** der pariser Blätter von 1836, die Zeitung für die eleg. Welt Mai 1837 und die neue musikal. Zeitung Juni 1837. (H. M. u. 3.)

Beethöven (Ludwig van), geb. zu Bonn 1770, der Sohn eines Sängers aus der Capelle des Kurfürsten von Köln. Nirgend in Deutschland wurde damals die Musik so gepflegt, als in seinem Geburtsorte Bonn, was seiner musikalischen Ausbildung außerordentlich zu statten kam. Bereits in seinen Knabenjahren zeichnete er sich als Virtuos auf dem Pianoforte und der Violine aus. 1792 sandte ihn sein Vater nach Wien, wo er der Schüler Joseph Haydns in der praktischen Composition und Albrechtsbergers in der theoretischen Wissenschaft der Musik wurde. Gleich im Anfange seines Aufenthalts in Wien machte er auch Mozarts Bekanntschaft, der ihm beim ersten Besuch, in seiner herzlich aufrichtigen Weise, eine Art Probestück für sein musikal. Können abforderte. Er gab ihm ein Fugenthema, welches B. auf der Stelle so genial und geschickt behandelte, daß Mozart in seiner östreichischen Mundart voller Freude einigen anwesenden Freunden zurief: Gebt Acht, der versteht's, der wird uns einmal etwas zu rathen aufgeben. Lange dauerte es, bevor er sich entschloß, seine Kraft der Bühne zu widmen. Bei seiner individuellen Neigung nur zum Ernsten, Würdigen, Edlen war es außerordentlich schwer für ihn, einen dram. Stoff zu finden, welcher die Forderungen des Publikums mit denen des Compo-

nisten vereinigte. B. konnte für nichts erwärmt werden, was nicht in seinen Grundzügen durchaus die edelste sittliche Richtung gehabt hätte. In einem Gespräch, welches der Verfasser dieses Aufsatzes 1824 mit ihm in Wien führte, erklärte er geradehin, daß es ihm unmöglich sein würde, Opern wie Don Juan und Figaro zu componiren. Diese streng sittliche Richtung in B.s ganzem künstlerischen Wirken ist unsers Wissens bisher noch von Niemand hervorgehoben worden. Aber sie bewährt sich vollkommen, und in seinen sämmtlichen Werken wird man auch nicht einen Zug nur der leisesten Frivolität aufzufinden vermögen. Endlich erfüllte der Stoff der Oper: *Leonore*, die Wünsche des Componisten und schien zugleich einen Erfolg beim Publikum zu versprechen. Eine großartige, heroische Aufopferung, romantische und doch keusche Gluth der Liebe, das waren Züge, welche den edlen, tiefen Geist B.s im Innersten ergreifen mußten, und aus dieser Begeisterung ist denn auch ein unsterbliches, ganz seiner würdiges Werk hervorgegangen. Es war bei der Wahl dieses Gedichts nicht blos nach Neigung, sondern auch nach großer Ueberlegung der Umstände und Verhältnisse verfahren worden. B. würde einen Stoff der Antike, wie Gluck deren meist behandelt hat, und der ihm auch, was das sittliche Element anlangt, ganz zugesagt hätte, nicht haben mit seinem innersten Wesen verschmelzen können, das Ursprung und Lebensluft nur in der *romantischen* Kunst fand. Ihr Farbenreichthum, ihre wechselnden Lichter, ihre, eine künstliche Tiefe schaffende Perspective, bildeten die ausgedehnteren Gebiete und Gesetze, in welchen er sich bewegen mußte. Auch die äußeren Umstände hatte B. wohl berechnet. Sein Talent war es nicht, für die ital. Gesangweise zu schreiben, deutsche Einfachheit und Wahrheit waren ihm Bedürfniß. Die größte Vertreterin der deutschen Gesangskunst war damals Anna Milder; auf die mächtigen Proportionen ihrer Stimme uud ihres einfachen Gesanges wurde daher die Rolle der Leonore gegründet und, da neben der Milder eigentlich Niemand zu stehen vermochte, dieselbe als Grundpfeiler des ganzen Dramas in dessen Mittelpunkt gerückt, so daß sie das Ganze trägt, alle anderen Gestalten sich nur um sie gruppiren. Wie schwer es indessen ist, für die Bühne mit Erfolg zu arbeiten, bewies B.s Werk, welches, da es unter der Benennung Leonore auf dem Theater des kärnthner Thors zu Wien gegeben wurde, nicht jene schlagende Wirkung erreichte, auf die ein Genius von seiner Kraft und Größe zu zählen berechtigt war. Man erkannte den großen Tonsetzer in der Musik, allein die musikal. Kraft ging nicht hinlänglich Hand in Hand mit der dram., und es erzeugten sich Hemmungen und Lähmungen, die dem Gesammteindruck schädlich

wurden. Mit dem Erkennen der Ursache war aber für die schöpferische Kraft eines B. auch der Fehler selbst schon verschwunden. Es wurde eine innere Nothwendigkeit für ihn, das Werk seinem Geiste ebenbürtig herzustellen; mit unverdrossenem Muthe gab er sich daher an die Umarbeitung und goß es in die jetzige Form. Mehrere Musikstücke wurden abgeändert, erweitert oder concentrirt, andere verlegt, einige völlig ausgeschieden und durch neue ersetzt (wie z. B. Ouverture und Finale), noch andere ganz neu hinzugefügt. In dieser umgestalteten Ausgabe erhielt die Oper den Namen Fidelio, und erschien so zum zweitenmale auf der Bühne. Jetzt war der Erfolg ein beispielloser, obwohl mit einem halben Mißtrauen anfänglich empfangen, wuchs der Beifall doch bis zum gewaltigsten Sturme hinan und ein jubelnder Enthusiasmus sprach mit vollgültiger, allgemeiner Stimme dem Werke den Rang der Unsterblichkeit zu. Vergleicht man den im Stich erschienenen Clavierauszug der Leonore mit dem des Fidelio, so findet sich allerdings, daß einige Musikstücke in der ersteren sogar schöner sind. Mögen indessen auch einzelne Schönheiten des früheren Werks verloren gegangen sein, so ist das gerade die Bewährung des ächten Künstlers, daß er dem Ganzen die Theile aufopfert. Nur in einem scheint es uns, daß die Leonore einen dram. Vorzug gehabt habe. Es ist dies das letzte Finale, welches im Fidelio der dram., so mächtig ergreifenden Katastrophe ziemlich mäßig nachfolgt und nur noch als ein Musikstück von Interesse ist. In der Leonore schließt die Oper unseres Wissens im Gefängniß, wenigstens verwebt sich das Finale unmittelbar mit dem jubelnden Duett, in welchem sich die Seligkeit des Wiederfindens der geretteten Gatten so unübertroffen hinreißend ausdrückt. Jedenfalls wäre der Schluß im Kerker der dram. wirksamste. Mag inzwischen der kleine dram. Mangel an dem erhabenen Werk haften. Er wird dem Urtheile, dem Gefühle einen Augenblick bemerkbar werden, aber doch gegen den übervollen Strom erhabenster Erschütterungen und beseligendster Entzückungen, mit dem das Werk uns ergreift, verschwinden. Von dem Augenblick der Umgestaltung an verpflanzte es sich durch ganz Deutschland. Die Milder, welche Wien verließ, führte es nach Berlin hinüber, und von dem an ist die Rolle der Leonore eine derjenigen geworden, welche den Prüfstein für alle großen dramat. Sängerinnen bildete. Zunächst war es Wilhelmine Schröder-Devrient, die dem Charakter durch ihr geniales Spiel einen neuen Schwung gab; alle Darstellerinnen nach ihr, wählten sich ihre Auffassung zum Vorbilde; im Spiel von keiner erreicht, ward sie im Gesang nur von einer,

von Nanette Schechner übertroffen. Doch hat sich jene erste Künstlerin noch ein erhöhtes Recht auf den Dank Deutschlands dadurch erworben, daß sie die Oper nach Paris und London verpflanzte, und so dem deutschen Künstler noch nach seinem Tode den Triumph der jubelndsten Anerkennung durch diese beiden Welthauptstädte bereitete. So hat sich denn B. durch dieses eine und einzige dram. Werk seinen unbestrittenen Platz neben den größten Tonschöpfern für die Bühne erworben, und dadurch das Recht, daß sein Haupt mit immer grünem Lorbeer des Ruhmes gekrönt, auch in den Tempelhallen der dram. Muse aufgestellt bleibe. Man kann von dem Erzeuger des Fidelio sagen, was in der Fabel die Löwin, der ihre geringe Fruchtbarkeit vorgeworfen wird, stolz erwiedert: „ich gebar nur Eins, aber einen Löwen.“ Doch ist B. auch anderweitig in einigen, wenn gleich entfernteren Zusammenhang mit der Bühne getreten. Zuvörderst ist seine Musik zu Goethe's Egmont zu nennen. Sie gehört mit zu dem Herrlichsten, was er geschrieben hat. Die Ouverture steht ganz auf gleicher Höhe der Erfindung mit der zum Fidelio. Die Musik für die Zwischenacte enthält reizende Züge; eben so die, welche Egmonts letzten Monolog begleitet; die Lieder Klärchens sind von so bezaubernder Schönheit, athmen so ganz den zarten Hauch des Gedichts, daß sie fast nationell geworden sind. Nächstdem hat B. sich durch die Composition mehrerer trefflichen Ouverturen zu verschiedenen dram. Anläſſen mit der Bühne in Verbindung gesetzt. Die großartigste darunter ist die zu dem Trauerspiel Coriolan von Collin. Sie möchte, was die Erhabenheit und Gedrungenheit des Styls anlangt, vielleicht B.s höchstes Werk in dieser Gattung überhaupt sein; der Schritt der Gedanken darin ist wahrhaft römisch, und besonders der Schluß von einer nirgend erreichten Großartigkeit der Rhythmen. Dann ist noch zu nennen, die unter dem Namen: Zur Eröffnung des Hauses, bekannte, für das neuerbaute Theater zu Pesth geschriebene Ouverture; endlich die zu zwei Balleten: Prometheus und die Ruinen von Athen. Hat also auch B. nur einen kleinen Theil seiner colossalen Schöpfungskräfte der Bühne zugewendet, so ist er doch ein so herrlicher mächtiger Pfeiler ihres Tempels geworden, daß sein Name unter den höchsten prangen muß, die ihre Hallen verewigen. Zwar wird er nicht wie Mozart durch seine lebensprudelnden, freudeschaffenden Werke, der stete Versammler der Höchstgebildeten und der ganzen Volksmasse zugleich sein; dennoch aber wird sein erhabener, sittlicher Geist nach und nach auch in die untersten Elemente der Nation eindringen und man wird sich zur Feier seines

Genius wie zu hohen Festtagen versammeln; seltener, aber doch in wogender Masse, unter Gefühlen des Danks, der Liebe, der Verehrung. (L. Rellstab.)

Befängenheit, s. Angst und Verlegenheit.

Befëstigung der Versetzstücke (Techn.). Um die Versetzstücke (s. d.) bei nöthigen Verwandlungen schnell entfernen zu können und sie doch auch gegen jeden Wechselfall sicher zu stellen, sind dieselben mit Armen (s. d.) versehen, an welchen sie vermittelst einem Nagelbohrer an den Boden befestigt werden. Zu diesem Zwecke sind die Theaterarbeiter angewiesen, hinter dem bei einer Verwandlung zu entfernenden Versetzstücke zu verweilen und dasselbe auf ein Zeichen des Theatermeisters oder auf ein gegebenes Stichwort zu lösen, um es beim Verwandlungszeichen sogleich fortschaffen zu können. Auf gleiche Weise werden die heruntergelassenen Prospecte mit einem durch den Prospectschenkel gehenden Nagelbohrer an den Boden befestigt und dadurch das Bewegen und Verschieben derselben verhindert. (B.)

Bëffroy (Jaques Reigny), franz. dram. Dichter und Componist am Ende des vor. Jahrh. In der Ueberzeugung, daß ein musikal. dram. Werk nur dann ein Ganzes werden könne, wenn Gedicht und Musik von Einem ausgingen, schrieb er zuerst seine Texte und setzte sie dann selbst in Musik. So entstanden eine Menge Operetten und Vaudevilles, die von 1786—1800 das pariser Publikum ergötzten und den Schöpfer derselben zu seinem Lieblinge machten. B. rang stets nach dem Neuen, Gefälligen, Piquanten und Einschmeichelnden, selbst mit Hintansetzung der eigentlichen Kunst. Daher kommt es, daß einige seiner Productionen, z. B. Nicomède dans la lune und la petite Nanette, in Paris fast 200 Mal wiederholt wurden, indessen die Kunstkritik ihnen nur einen sehr relativen Werth zugestehen konnte. B. starb 1810 in einem kleinen Dorfe bei Paris im tiefsten Elende. (3.)

Begëisterung (Psychol.), der Zustand, wo die Seelenkräfte, sich über die Außenwelt erhebend, für Eine Idee thätig sind und nach ihr streben. Man hat eine künstlerisch productive, eine kriegerische, eine religiöse B. u. s. w. Die B. kann sich bis zum Vergessen Seiner selbst, zur Schwärmerei, zur Entzückung, zum Fanatismus steigern, aber sie wird, wo aus ihr etwas Wirkliches, Dauerndes hervorgehen soll, von dem anordnenden Verstande geleitet werden müssen, der hinwiederum, ohne hinzutretende B., kein Kunstwerk ächter Art hervorbringen kann. Die B. liegt im Menschen wie etwas Dämonisches, was wider Willen mit sich fortreißt und Gebilde und Gedankencombinationen hervorruft, deren man sich in blos verständigen Augenblicken

nicht fähig glaubte. Die B. wird, wo sie sich eines Künstlers bemächtigt hat, auch die Zuhörer und Zuschauer unwillkührlich und gleichsam im Sturme einnehmen; eine Gegenseitigkeit, welche in keinem Verhältniß öfter sich zeigt, als in dem Verhältnisse des Publikums zum Schausp., welcher der Inspiration gehorcht und sich hingibt. Wir erwarten jedoch vor Allem von dem darstellenden Künstler, daß er auch im Augenblicke der B. sich seiner selbst bewußt bleibt und daß er nicht über jene Grenzen hinausstreift, mit deren Verletzung auch seine Leistung als ein Kunstganzes verletzt werden würde; er darf die Linien, innerhalb deren er seine Aufgabe erfaßt hat, im Zustande der B. höchstens verlängern und weiter rücken, aber nie verrücken. So ist auch die Verrücktheit ein begeisterter Zustand, aber ein abnormer. Im Ganzen hat jetzt das bloße Calcul, der berechnende Verstand, der Scharfsinn die Uebermacht über die B., das Raffinement strebt höchstens nach dem Pikanten, die B. aber ist in gewissem Sinne immer naiv und unschuldig. (H. M.)

Begleiten (Musik), einen Sänger oder Solospieler harmonisch unterstützen. **Begleiter**, derjenige, der diese Function ausführt.

Begleitung (Musik), die harmonische Unterstützung einer Solostimme, gleichviel ob sie vom ganzen Orchester oder von einem einzelnen Instrumente geschieht. Die B. ist demnach der Solostimme untergeordnet, dienend und muß derselben nur folgen, ohne jemals selbst glänzen, oder gar sich über die Gebietende erheben zu wollen. Die neuern Componisten haben zwar diese Regel häufig verlassen und eine B. besonders für Gesangstücke geschrieben, die nicht allein die Stimme übertäubt und ruinirt, sondern ihre Compositionen auch in ein regelloses Chaos, in einen übertriebenen Lärm verwandelt, von dem die Kunst sich mit Bedauern oder Verachtung abwendet. Harmonie, rhythmische Figuren und passende Wahl der Instrumente müssen dem Componisten bei der B. vor Allem vorschweben; erstere muß, wie die Melodie, ein Erzeugniß des schaffenden Genius sein und bei Erfindung der Melodie schon im Geiste des Tonsetzers leben, wenn das Musikstück ein Ganzes werden soll; die rhythmischen Figuren ergänzen und vollenden das Musikstück, versinnlichen die einzelnen Charakterzüge desselben und sprechen die Nuancen des musikal. Gedankens aus; die passend gewählten Instrumente aber bringen durch den entsprechenden Klang diesen Gedanken im Ganzen und Einzelnen vor die Seele des Hörers. Für den **Begleiter** gelten diese Regeln zum Theil wie für den Componisten; er soll die Solostimme unterstützen, befördern, ihr helfen. Daher muß im Vortrage des Begleitenden eben so viel Festigkeit und selbstständige

Haltung, als leichtes Anschmiegen an die Solostimme liegen. Jedes Hervordrängen im Vortrage, wodurch die Aufmerksamkeit der Solostimme abgewendet wird, ist unstatthaft; denn diese ist herrschend, die B. stets dienend und untergeordnet. (7.)

Begriff, ein Product der Einwirkung des Verstandes auf das Vorstellungsvermögen; die Erscheinungen der Sinnenwelt werden in ihren einzelnen Merkmalen erfaßt und im B. als ein Ganzes, Allgemeines hingestellt. Die philosophische Erörterung des B.s als nicht hierher gehörig übergehend, ist es klar, daß es des Künstlers erste Aufgabe sein muß, von seinen Aufgaben im Allgemeinen sowohl, als von den einzelnen Theilen derselben klare B.e zu erlangen, da nur dadurch eine kunstgerechte Auffassung (s. d.) möglich wird. (B.)

Begrüssung (Technik). Die Wichtigkeit der B. in nationeller und socialer Hinsicht wird noch immer auf dem Theater nicht genug erkannt. Die moderne, gesellschaftliche B. s. unter Compliment. Sie ist allgemeiner bekannt und den meisten Schausp., wenn auch mit mehr oder minderem Anstand, geläufig. Anders ist es mit der orientalischen, der antiken und der B. des Mittelalters. Man ist auf der Bühne gewohnt, jeden Orientalen sich mit auf der Brust gekreuzten Händen verneigen zu sehen. Nichts ist einseitiger, als diese herkömmliche Sitte. Der Türke grüßt, indem er beide Hände an den Turban legt, der Perser, indem er seine Hand küßt und mit dieser dann den Boden berührt u. s. w. Es kann nicht die Aufgabe dieses Artikels sein, für jede Nation, jedes Zeitalter und jeden Stand die richtige B. aufzuzeichnen. Dies ist Sache des Studiums, der Belehrung Sachverständiger, aber jeder Schausp. sollte sich Mühe geben, hierin das Richtige zu leisten, jedenfalls aber Einheit und Uebereinstimmung herrschen. Damen begrüßt man in einigen Ländern mit dem Handkuß, während in Rußland ein Kuß auf die Stirn gebräuchlich ist. Daß Männer sich auf dem Theater küssen, sollte nur in der höchsten Freude des Wiedersehens, beim Brüderschaftstrinken oder in der Trunkenheit geschehen. Wollte man es in der Rolle eines Engländers thun, so wäre dies um so verletzender, als in England das Küssen unter Männern bekanntlich für unsittlich gilt. Daß lächerlich erscheinende Begrüßungsarten, wie die chinesische, die israelitische und die der wilden Völkerschaften auf der Bühne nur bei komischen Aufgaben richtig gemacht werden dürfen, versteht sich wohl von selbst. Denn wollten in Attalia sich die Juden gegenseitig die Hände, Schultern und den Kopf küssen, so würde dies im Trauerspiel, trotz der Richtigkeit, fehlerhaft sein. (L. S.)

Behn (Aphara), geb. zu Canterbury, engl. dram. Dichterin des 17. Jahrh.; ihr Leben war sehr bewegt, aber immer ausschweifend, sinnlich und tadelhaft. Sie lieferte außer vielen Romanen auch 17 Theaterstücke, die sämmtlich das Gepräge ihres Lebens tragen, doch ist Witz, Wahrheit in den Charakteren, Neuheit und Frische ihnen nicht abzusprechen. Sie starb zu London 1689. (L.)

Bĕĭfall (Theaterw.), s. Applaus.

Beil (Joh. David), geb. 1754 zu Chemnitz, studirte in Leipzig die Rechte, aber sein Hang zu einem ungebundenen Leben, zum Spiel und zur Kunst bewog ihn, Mitglied der Speich'schen, höchst unbedeutenden und vagabundirenden Truppe zu werden. In Erfurt lernte er den damaligen Statthalter, Karl von Dalberg, kennen, wurde von diesem dem Herzog Ernst von Gotha empfohlen und debütirte auf der gothaischen Hofbühne 1777 mit ausgezeichnetem Beifall. Später, nachdem der Herzog das Hoftheater aufgegeben, engagirte er sich an der neuerrichteten Bühne zu Mannheim, wo er auch, aufgerieben durch seine Spielsucht und die durch sie erweckte mißmuthige Stimmung, 1794 starb. B. war ein vielseitiger, trefflicher Schausp., besonders in komischen Parthien ausgezeichnet. Er versuchte sich auch in dram. Productionen, welche, Zürich und Leipzig 1794, 2 Bde., gesammelt erschienen. (H. M.)

Beinklēĭder (Garder.), Fuß- und Beinbekleidung, die ihrem Ursprung nach den Persern und andern Orientalen und unsern Galliern und Germanen angehört. Griechen und Römer kannten dieselben nicht, in so fern man nicht geneigt ist, die Binden, womit die Kämpfer und besonders die Wagenlenker die Schenkel umwanden, für eine Art B. zu halten. Erst spät in der Kaiserzeit wurden die B. in Rom bekannt, wo sie als eine durch die gallischen und germanischen Kriege hervorgerufene Nachahmung erscheinen und auch nur von schwächlichen Personen oder im Felde getragen wurden. In den frühesten Zeiten waren sie eine lange, einfache Bekleidung der Füße, Waden und Schenkel, und vereinigten also in sich den Strumpf und die heutigen B.; im Orient wurden sie weit, im Abendland meist enger anliegend getragen. Die Bekleidung des Schenkels wurde besonders im Mittelalter Gegenstand des Luxus, indem man die B. mannigfach mit Puffen und Schleifen verzierte. Hierdurch entstanden die vom Strumpfe getrennten **kurzen B.**, die im 16. Jahrh., besonders in Norddeutschland, in **Pluderhosen** ausarteten, zu denen man bis 200 Ellen Tuch verwandte. Diese kurzen B. verbreiteten sich in allen Ländern und erst die franz. Revolution führte die langen, zweckmäßigern B., die **Pantalons**, wieder ein, die auch bald durch

ganz Europa angenommen wurden. Die Bergschotten sind jetzt die einzige Nation, die keine B. tragen, und selbst die hochländischen Regimenter entbehren ihrer noch. Stoff, Form und Farbe variiren stets nach Mode und dem durch Jahreszeit und Witterung bedingten Bedürfnisse. Im Orient tragen auch die Frauen allgemein B. von leichten Stoffen; eine Sitte, die aus Gesundheitsregeln allgemein zu empfehlen ist, auf der Bühne aber besonders auch des Anstandes wegen, in Berücksichtigung der verschiedenen und nothwendigen Attitüden und der daraus hervorgehenden Calamitäten für die Damen, eingeführt sein sollte. Beim Ballet werden von den Damen meist Tricots getragen, nur im engl. Ballet ist es Sitte, daß die Tänzerinnen kurze weite B. tragen. (B.)

Beinkleiderröllen (Technik), scherzhafte Benennung derjenigen Rollen, in denen eine Dame entweder wirklich einen Mann darzustellen hat, oder sich als solchen verkleidet, z. B. Cäsario, Julie in den Bekenntnissen, Beatrice im Diener zweier Herren, Fidelio, Romeo, Tancred 2c. Die Natur wirkt in diesen Rollen oft mehr als die Kunst, obschon die Kunst auch häufig die Natur unterstützen muß. Im Allgemeinen sind diese Rollen bei den Darstellerinnen keineswegs unbeliebt. Jedenfalls muß die Schauspielerin, die B. übernimmt, nicht in der Figur zu sehr von einem Manne abweichen, an den weiten männlichen Schritt gewöhnt sein und sich decent benehmen. Ein kurzer Männerüberrock (Waffenrock oder Litewke), der die Hüften ganz, die Schenkel halb bedeckt, wird anzurathen, auch der Kopf so zu ordnen sein, daß er einem männlichen gleicht. (B.)

Beinschīēnen (Garder.), s. Rüstung.

Bei Sēīte (in der Bühnensprache auch häufig A parte genannt; Technik). Wenn der Dichter während der Unterredung zweier oder mehrerer Personen sie anders sprechen, als denken läßt, so muß er zu dem b. S. seine Zuflucht nehmen, wenn er von dem Publikum verstanden sein will. Ebenso verlangt das Erstaunen, die leise Mittheilung eines Gedankens in Gegenwart Anderer, das Belauschen eines Vorgangs u. s. w., das b. S. sprechen. Man hat oft dagegen eingewendet, daß es unnatürlich sei, wenn ein Schausp. leise spräche, um von seinem Mitunterredner nicht gehört zu werden, während doch das ganze Publikum ihn hören müsse, ja la Menardière in seiner Poetik und selbst la Fontaine haben weitläufige Abhandlungen geschrieben, um das Unstatthafte des A parte, so wie die Nothwendigkeit zu beweisen, das was b. S. gesagt wird, in die Monologe zu verlegen. Beide haben aber vergessen, daß das b. S. den eigentlichen Seelenzustand, den wahren Gedanken, den wirklichen Vorsatz schildert, während

die Rede oft nur die Aeußerlichkeit, das Oberflächliche, das durch Verhältnisse Bedungene ausspricht. Garrick nennt das b. S. eine Parenthesis, deren Bindehaken gewissermaßen das Vertrauen der Zuschauer umfasse. Das b. S. ist immer wahr, meist klüger und verständiger, als das laut Gesagte, und oft der deutliche Ausdruck überwallenden Gefühles. Das laute, dem Publikum verständliche Aussprechen dieses Gefühles, ist nur die nothwendige Form, welche Bühne und Publikum bedingen, also jedes b. S. nur ein Denken und Fühlen, welches dem Mitunterredner verborgen bleiben soll, während dem Zuschauer gerade dadurch das richtige Verstehen des dargestellten Charakters möglich ist. Die Hauptaufgabe des b. S. für den Schausp. ist also dem Publikum verständlich und dem Mitunterredner scheinbar unverständlich zu sein. Leider stehen dem Künstler nur zwei Mittel zu Gebote, dies zu erreichen, und auch diese sind mangelhaft. Erstens das tiefere, höhere, langsamere oder schnellere Sprechen, und zweitens die Ruhe des Körpers, d. h. keine ausdrucksvolle, dem Mitunterredner bemerkbare Bewegung des Körpers, welche der Meinung des b. S. Gesagten entspricht. Das Abwenden von dem Mitunterredner, oder einige Schritte sich von ihm Entfernen, ist nur in seltenen Fällen gut, jedes Bestreben aber auf irgend eine Art das b. S. an das Publikum zu richten, entschieden fehlerhaft. In komischen Rollen kommt dieser letztere Fall oft vor, zerstört aber meistens die Täuschung. Unter den verschiedenen Arten, b. S. zu sprechen, sind folgende die wichtigsten. a) Es befinden sich 2 Personen auf dem Theater. Jede ist in Nachdenken vertieft und beide sehen sich nicht. Von einer Leidenschaft bewegt, oder überhaupt aufgeregt, spricht jede das aus, was sie besonders beschäftigt. Hier sind die A parte eine Folge von Ausrufen und die Aufgabe des Schausp. ist es, das Aufhören seiner Rede zu motiviren, als ob ein Gedanke, eine andere Rücksicht ihn plötzlich erfülle, so daß sein Schweigen natürlich erscheint und der Mitunterredner beginnen kann. b) Eine Scene wird belauscht und der Lauschende verräth durch b. S. sprechen seinen Antheil an dem was vorgeht. Seine A parte schildern die Folge seiner Gefühle, seiner Gedanken und dienen meist als Gegensatz zu dem, was belauscht wird. Diese A parte sind deßhalb schwierig, weil der Lauschende gewöhnlich hinter dem Handelnden und meist durch Decorationsgegenstände verdeckt steht. Er muß also lauter sprechen, als die, welche er belauscht, um dem Publikum verständlich zu werden und doch so, daß man nicht daran erinnert wird, die Handelnden könnten das wohl hören. Hier nehme man jedesmal einen ganz verschiedenen Ton der Stimme, als der ist, in dem die Belauschten sprechen und bewege sich gar nicht.

Steht man hinter einer Thür, Hecke, Laube u. s. w., so lehne man sich nicht darüber hinaus, so daß die dahinter befindliche Lampe das Gesicht nicht mehr beleuchten kann, sondern stelle sich so, daß der volle Schein derselben auf das Gesicht fällt. Jede Bewegung, jedes Vortreten, wodurch ein Geräusch hervorgebracht werden könnte, muß vermieden werden, um die zu Belauschenden nicht aufmerksam zu machen. c) Es unterreden sich 2 Personen und ihre Worte stehen im Widerspruch mit ihren Gedanken und Gefühlen. Diese Art des b. S. Sprechens ist eigentlich für denjenigen, der es nicht hören soll, schwieriger, als für den, der es zu sagen hat. Eine kleine Wendung des Kopfes, ein Niederschlagen der Augen, ein tieferer Ton der Stimme genügt für den Sprechenden. Aber der Mitunterredner muß durch sein Spiel dies erleichtern; eine Unaufmerksamkeit, eine Zerstreutheit, ein Nachdenken, einige Schritte zur Seite, müssen dem b. S. Sprechenden zu Hülfe kommen, wenn die Vorschrift es nicht erheischt, daß das A parte gehört werden soll, was oft zur Fortführung der Scene nothwendig ist. Die größte und schwierigste Aufgabe ist es aber, wenn ein Schausp. b. S. zu sprechen hat, während die Scene bedingt, daß er zwischen 2 Mitunterrednern steht. Wenn hier nicht Beide das A parte durch irgend eine Nüance, ein stummes Spiel erleichtern, so wird es unnatürlich und unwahr. d) In einer Ensemblescene sprechen 2 Personen leise ihre Gefühle oder Ansichten über das Vorgehende aus. Hier ist nur die Schicklichkeit zu beobachten, das A parte möglichst unbemerkt und hingeworfen zu sprechen. In das Ohr flüstern, oder sich zu dem Mitunterredner hinneigen, ist ganz unstatthaft, denn die Bewegung würde von den auf der Scene Anwesenden bemerkt werden, das leise gesprochene Wort kann aber überhört worden sein. Wirksam ist auch beim A parte, wenn die Bewegung der Arme, der Hände u. s. w., den laut gesprochenen Theil der Rede fortsetzt, während der Sinn des A parte dem laut Gesagten und also auch der dazu nothwendigen Bewegung widerspricht. Doch ist Vorsicht hierbei anzurathen, da nur bei komischen Situationen die Anwendung unbedingt zu empfehlen sein dürfte. Die Griechen kannten das b. S. Sprechen gar nicht; man müßte denn die Verse der Chöre so nennen, welche diese hin und wieder in den Gang der Handlung einflochten, wenn ein Schausp. auftrat oder über eine zu gebende Antwort nachdachte. Bei den Römern findet es sich oft in einer unerklärlichen Länge. Besonders reich an A parte, ja recht eigentlich durch sie belebt, war die Commedia dell' arte der Italiener und die daraus entsprungenen regelmäßigen Lustspiele. Gherardi in seinen: Regule sulla Commedia improvisata ossia dell' arte, Paris 1698, gibt dem Schausp. die Regel das

A parte in das Publikum zu schleudern — lanciare al publico — und dabei die Hand an den Mund zu legen, so als ob man Jemand etwas ins Ohr sage, z. B. eine Scene Arlechino's mit dem Doctor. „Großer Mann, ich freue mich, Dich von Angesicht zu Ansicht zu sehen. (Verbeugung, si lancia al publico) das Rindvieh! Welches Glück für mich, Dich, Erhabener! zu begrüßen. (Verbeugung, si lancia al publico) der Entensteiß! Erlaube, daß ich Deinen Mantel küsse. (Verbeugung, si lancia al publico) das dicke Schwein!" — Das span. Theater hat eine eigenthümliche Bezeichnung für das b. S. Sprechen, nämlich **fuero del papel** (außerhalb der Rolle). Die Engländer sagen **a side**, bei Seite, und setzen sonderbar genug, diese Vorschrift immer hinter die Stelle, welche so gesprochen werden soll, eben so den Gegensatz **a loud**, laut. Das deutsche Theater unterscheidet übrigens **leise** und b. S. (L. S.)

Beistēīner (Mad. Pohl-), s. Czabon.

Bejārt (Charles Dieudonné), geb. um 1630, widmete sich früh dem Theater und zog eine Zeit lang in den Provinzen umher; 1658 kam er nach Paris, wo er beim Theater Molière's Anstellung fand und dessen inniger Freund wurde. 12 Jahre wirkte er hier mit Auszeichnung, zog sich dann 1670 von der Bühne zurück und starb 1678. (R.)

Beklēīden (Techn.), so v. w. ein Fach, eine Stellung ausfüllen, derselben genügen.

Beklēīdung, 1) (Garder.), der gesammte Anzug eines Menschen, besonders wenn derselbe durch irgend ein Ceremoniell oder eine Vorschrift bestimmt ist. Ueber die B. auf der Bühne s. Costüm. 2) (Decorationsw.), Drapperien und Zierrathen, wodurch Treppen, Gerüste und sonstige Gegenstände dem Auge entzogen werden und eine andere Gestalt erhalten; vgl. Drapperie. (B.)

Bekränzen mit Blumen, s. Auszeichnung.

Belēgen der Plätze (Theaterw.), der Gebrauch, mit einem darauf gelegten Taschentuche, dem Theaterzettel, Handschuhen 2c. einen innegehabten Platz beim momentanen Verlassen desselben dem Inhaber zu sichern. Es beruht an vielen Orten auf einem stillschweigenden Uebereinkommen der Gesellschaft und wird, wenn der Inhaber eines Platzes sich in den Zwischenacten 2c. entfernt, fast allenthalben geachtet. Leider aber wird mit dem B. an einigen Theatern, namentlich in Leipzig, ein arger Mißbrauch getriebeu; wenige Personen b, gleich bei Eröffnung des Hauses einen großen Theil der offenen Plätze, überweisen dieselben nach Lust und Willkühr ihren Bekannten und nehmen so den Späterkommenden die Sitzplätze weg. Dies gibt natürlich zu vielen Streitigkeiten und Unannehmlichkeiten Veranlassung, beeinträchtigt

die Theaterkasse und stört die Ruhe im Theater. Es wäre sehr wünschenswerth, wenn von Seiten der Behörde gegen diesen Mißbrauch in so fern eingeschritten würde, daß es dem Einzelnen nur gestattet sei, Einen Platz zu seinem eigenen Gebrauche zu b. An andern Orten wird kein B. respectirt. (L.)

Belĕgtsein der Stimme, s. Heiserkeit.

Belēūchtung der Bühne u. **des Zuschauerraums.** Von den Talgkasten und Unschlittnäpfchen früherer Jahre, bis zu den tageshellen Gasmassen der großen londoner Theater, bildet die jetzt im Allgemeinen übliche B. durch **Argandsche Lampen** das Mittelglied, dessen Vervollkommnung indessen noch manche wesentliche Verbesserung zuläßt. Die griech. und röm. Theater, die Mysterien und Moralitäten des Mittelalters, die Anfänge einer geregelten Bühne, deren Darstellungen Nachmittags begannen und mit dem Einbruch der Dämmerung endeten, bedurften keiner künstlichen B. Desto mehr bedürfen ihrer die jetzigen Theater, sowohl um den Zuschauerraum zu einem eleganten Gesellschaftssaale, als die Bühne zu einem zweckmäßig und naturgemäß erhellten Bilde zu machen. Leider sind die räumlichen Bedingungen unserer Bühnen jeder wahrhaft naturgemäßen B., die eben nur von Oben gedacht werden kann, entgegen und sehr kostspielige und bedeutende Versuche, welche die große Oper in Paris im Jahre 1835 angestellt, mußten an der Unmöglichkeit scheitern, das Ganze des Bühnenbildes von Oben oder von einer Seite zu beleuchten. Eben so unpraktisch, obgleich gut gedacht, sind die Vorschläge des Hofkammerraths M a n n l i c h in München, welcher die B. besonders durch Reverberes-Lampen mit weißlackirten Schirmen von dem oberen Theile der e i n e n Bühnenseite wünscht. Ständen die Schauspieler nur still, so würde diese Beleuchtungsart allerdings naturgemäß sein und dem Bühnenbilde die richtige Vertheilung von Schatten und Licht zukommen lassen, aber bei jeder Bewegung der Spielenden müßte dann ein Zittern und Verwischen der Schatten entstehen, welches dem Auge weh thut. Von der Rampe, den Seitenflügeln, dem Kronleuchter des Zuschauerraumes und den Lampen, die etwa hinter freistehenden Decorationsgegenständen angebracht werden, ist jetzt allein die B. d. B. möglich. Jede Anhäufung von Licht auf der einen Seite würde tiefe Schatten auf der andern hervorbringen und so vielleicht eine gut beleuchtete Decoration, aber durch die Schatten der spielenden Personen ein unruhiges Bühnenbild geben. Das größte Hinderniß für eine naturgemäße B. ist das Licht, welches von der Rampe, also von unten herauf den Schausp. trifft und es gehört, namentlich bei weit her=

vortretenden Proscenien, eine große Lichtmasse vom Kronenleuchter aus dazu, um das richtige Verhältniß nur einigermaßen herzustellen. Dagegen hat der Decorateur volle Freiheit, eine weit hinten hängende Decoration mit bedeutenden Lichtmassen von oben uud beiden Seiten zu erleuchten, wobei er freilich zu bedenken hat, daß je heller es hinten und vorn ist, je dunkler die Mitte einer tiefen Decoration bleibt. Es fragt sich, welche Vortheile die Bühnenbeleuchtung, nächst dem Gas, aus dem vor kurzen in Paris erfundenen Siderallichte ziehen wird. Vielleicht löst die unglaubliche Intensität und Helle dieses Lichtes alle bis jetzt bestehenden Schwierigkeiten auf einmal und eine naturgemäße B. wird möglich. Die gewöhnliche B. einer Bühne beschränkt sich zunächst auf Rampe und Coulissen. An beiden müssen Vorrichtungen angebracht sein, durch welche man den Schein des Lichtes roth und blau färben oder auch ganz der Bühne entziehen kann. Bei der Rampe steigt ein Bret vor den Lampen durch ein Druckwerk in die Höhe, welches am besten vom Souffleurkasten aus in Bewegung gesetzt wird, da der Souffleur bei seiner Uebersicht der Bühne die Zeichen zu den verschiedenen Beleuchtungsveränderungen am zweckmäßigsten geben kann. Bei den Lampenbretern der Coulissen genügt ein Herumdrehen derselben. Diese beiden Arten **Nacht zu machen**, wie es in der Theatersprache heißt, sind zwar die allgemein üblichen, aber nicht die besten. Die engl. Theater und nach ihnen einige deutsche Schauspielhäuser, wie in Berlin, Leipzig ꝛc., wenden eine stufenweise Steigerung von Roth, Blau und Schwarz vermittelst gefärbter Gaze- oder Glasschirme an, die durch eine einfache Maschinerie verbunden, gleichzeitig auf allen Punkten von einer Kurbel in Bewegung gesetzt werden. Dies vereinfacht das Geschäft der Beleuchtungsveränderung und bewirkt die so nothwendige Gleichmäßigkeit. Treten solche Veränderungen in einer Decoration ein, wo auch hinter freistehenden Versetzstücken Lampen angebracht sind, so muß man entweder durch Schnüre und Klappschirme an jeder einzelnen Lampe Gleichmäßigkeit zu erreichen suchen oder besser die B. nur auf zugängliche Punkte beschränken. Lampen hinter Decorationsgegenständen anzubringen, welche vor den Augen des Publikums sich verwandeln sollen, ist nicht rathsam; sondern es gilt im Gegentheil die Regel, Lampen nur hinter solchen isolirten Decorationsstücken zu befestigen, welche während eines Actes feststehen, oder vor denen die Verwandlung vorfällt. Bei jeder Verwandlung ist besondere Aufmerksamkeit darauf zu richten, daß sowohl die hinauf-, als heruntergehende Gardine nicht das Lampenbret der Coulisse berührt, da hierdurch leicht Feuersgefahr entstehen kann. Man wendet zu diesem Zweck besondere Strammleinen hinter den Coulissen an, die der sich

bewegenden Decoration den richtigen Lauf anweisen. Zum Behufe rascheren Transports von Lampen hinter offene Decorationsthüren, transparenter Fenster u. s. w., hat man tragbare Lampenbreter, deren Handhabung indessen Uebung erfordert und die nie mit mehr als 10—12 Lampen behängt sein sollten. Diejenigen Lampen, welche zu Oberst an den Coulissen hängen, und alle Beleuchtungsrahmen, die zur B. von oben, in die Soffitten gezogen werden, müssen mit einem starken Schirm von Eisenblech über sich versehen sein, um eine mögliche Entzündung zu vermeiden. Sehr zu beachten ist, daß in Zimmerdecorationen, deren Coulissen durch viele Seitenthüren und Fenster zugestellt sind, die B. von den Seiten sehr geschwächt wird und daß es vortheilhaft ist, die größte Lampenzahl so zu hängen, daß sie über die Thür hinaus die Bühne noch beleuchten. Je nach der Localität jeder Bühne hat die B. oft mit großen Schwierigkeiten zu kämpfen; denn das Meiste liegt an der ursprünglichen Construction der feststehenden Coulissenständer, die sich häufig sehr weit zurückbefinden, so daß alle Thüren, Fenster, Kamine u. s. w. eine Anzahl von Seitenlampen verdecken, also der Bühne das nöthige Licht entziehen. Eben so ist die B. auch eines der Haupthindernisse bei Einführung geschlossener oder Panoramatheater, wie sie es schon bei sogenannten doppelten Bühnen ist. Zu beachten ist, daß die noch auf vielen Bühnen herrschende Sitte, aus dunkler Nacht sogleich die größte Helle auf dem Theater erscheinen zu lassen, wenn auch nur *ein* Licht in ein dunkles Zimmer, eine Fackel in einen Wald u. s. w. gebracht wird, baarer Unsinn ist. Man begnüge sich bei solchen Gelegenheiten mit geringerer Helle und man wird der Naturwahrheit näher kommen. Man läßt die gesammte B. entweder von eigenen Arbeitern besorgen, oder gibt sie in Pacht. Bei der ersteren Art muß ein verständiger Mensch an der Spitze stehen und je nach dem Bedürfniß Hülfsarbeiter nehmen, wobei zunächst die Erfahrungssätze zu berechnen sind, wie viel Zeit ein Mann zum Reinigen einer gewissen Anzahl von Lampen braucht; wie lange das Anzünden dauert, um weder Oel zu verschwenden, noch Gefahr zu laufen, daß man nicht zur rechten Zeit fertig wird. Die Grundbedingungen einer guten und ökonomischen B. sind: stets umsichtige Vertheilung der Lampen auf den wirklich nöthigen Punkten; gute Lampen und deren *tägliche* sorgfältige Reinigung, endlich aber Aufkäufe von Oel zum wohlfeilsten Preise. Nachlässig gereinigte Lampen kosten eben so viel Oel, brennen aber schlechter, während sorgfältige Reinigung sich durch eine geringere Zahl von Flammen belohnt. Die beste Art von Lampen haben weißlakirte oder mit weißem Putz überzogene Schirme; glän=

zende Spiegelreflectoren bewähren sich nicht, obgleich man sie hin und wieder noch findet. Die Lampen der Orchesterpulte werden am besten über den Pulten angebracht und mit Deckschirmen versehen, welche die Flamme dem Auge des Publikums entziehen, den Schein aber gerade herunterwerfen. Die Orchesterlampen früher, als den Kronleuchter anzuzünden, ist unzweckmäßig, weil während der Versammlung des Publikums sonst eine unanständige Dunkelheit in dem Zuschauerraume herrscht. Zu empfehlen ist nur, daß die Musiker so wenig als möglich an den Lampen schrauben oder verbessern wollen, sondern diese Sorge dem Lampenanstecker überlassen, weil sonst oft die zu hohe Flamme ein Blackern veranlaßt, das dem Zuschauer lästig wird. Eben so müssen die Lampen des Kronenleuchters mit Reflectoren versehen sein, welche das Licht nach unten werfen; jeder glänzende und blankgeputzte Reflector an der Krone thut dem Auge weh. Ob außer dem Kronenleuchter noch andere B. im Zuschauerraum, vielleicht in den Parterrelogen, welche meist dunkel bleiben, angebracht werden muß, hängt von der Räumlichkeit der Säle ab. Besondere Aufmerksamkeit ist auf die oft wiederholte Revision der Taue und Ketten zu richten, welche den Kronleuchter festhalten, weil durch Nachlässigkeit in dieser Beziehung leicht großes Unglück entstehen kann. Ob der Kronleuchter vor dem Oeffnen der Kasse unten angezündet und mit dem Eintritt des Publikums hinaufgewunden, oder auf dem Boden angezündet und durch das Loch in der Decke heruntergelassen wird, hängt von den bei verschiedenen Theatern anders herrschenden Gebräuchen ab. Jedenfalls scheint es zweckmäßig und besonders anständig, das Publikum gleich in einen vollständig beleuchteten Raum einzulassen. Uebrigens muß der Kronleuchter so hoch an der Decke hängen, daß er keinen der obern Plätze in der Aussicht hindert. Kasse, Flur, Geschäftslocal, Garderoben sind ebenfalls zu berücksichtigen; nur ist es gut, alle Lampen, die nicht unmittelbar zur B. des Bühnenbildes gehören, so zu befestigen, daß sie nicht willkührlich abgenommen und damit umher geleuchtet werden kann. Eine falsche Sparsamkeit ist es, wenn die Räume unmittelbar hinter der Thüre der Decorationen nicht eben so hell, als die Bühne selbst beleuchtet sind. Ein sogenannter Hintersetzer (s. d.) muß eben so gut beleuchtet sein, ja wenn man in einen Garten, in eine freie Gegend u. s. w. sieht, noch heller als die Bühne, wozu man am besten Lampenböcke anwendet, welche rasch von einem Orte zum andern getragen werden können und selbstständig stehen, ohne befestigt zu werden. Um die Glascylinder zu schonen, kann man sie mit einem Drahtgeflecht umgeben, welches sie aufrecht hält und schützt. Auch kann man das Glas seiner Länge nach mit

einem Glaserdiamant oberflächlich ritzen, weil Einige behaupten, dies verhindere das Springen, da das Glas sich, so vorbereitet, bei theilweiser Erhitzung leichter ausdehnen könne, doch fehlt dieser Ansicht eigentliche wissenschaftliche Begründung. Das beste Mittel, das Springen zu verhindern, bleibt vorsichtiges Anzünden und allmähliges Erhitzen des Glascylinders durch die rundum brennende klein gestellte Flamme. Als Erfahrungssätze stellen sich heraus, daß jede Lampe von dem Gegenstande, den sie wirksam beleuchten soll, wenigstens 8 bis 10 Fuß entfernt sein muß; daß man in den Coulissen auf je 2 Fuß Höhe eine Lampe und an der Rampe auf jeden Fuß Breite 2 Lampen anbringen muß; daß bei ganz kurzen Proscenien ein hinter dem Vorhange angebrachter Rahmen mit Lampen ein schönes Licht von oben auf die Bühne wirft; daß man auf Einen Mann (die Reinigung, den Transport und die Besorgung während der Vorstellung mit inbegriffen) 120 Lampen täglich rechnen kann, während 100 Lampen zum Anzünden durchschnittlich und mit Berücksichtigung des nothwendigen Kletterns eine halbe Stunde Zeit brauchen. In das Beleuchtungsfach gehört auch der **Mondschein.** Um diesen erscheinen zu lassen, bedient man sich sehr verschiedener, aber durchgängig mangelhafter Vorrichtungen. Die anerkannt beste besteht in einer mattgeschliffenen Glaskugel, in welcher eine Flamme angebracht wird. Unten ist die Kugel durch einen Beschlag auf einer dünnen Stange befestigt, die auf einem kleinen Wagen steht, der fortgeschoben wird, während die Stange sich gleichzeitig in die Höhe schiebt, so daß das schräge Aufsteigen des Mondes dadurch nachgeahmt wird. Auch das **Abbrennen eines Decorationsgegenstandes** gehört zum Beleuchtungswesen. Es wird am besten durch eine Anzahl schmaler Pfannen von Eisenblech bewirkt, die mit denselben Farben, als das Decorationsstück bemalt und so vertheilt sind, daß sie ungefähr dem angedeuteten Holzwerke folgen. In diese Pfannen legt man Werg und tränkt dies mit einer heißen Mischung von Terpentin, Wachs und Talg. Diese Vorrichtung gibt ein deutliches Bild des Brandes, ohne feuergefährlich zu sein. Kommt es darauf an, einen bestimmten Punkt der Bühne besonders hell zu beleuchten, so bedient man sich eines Reflectors, der die Gestalt eines glänzend geschliffenen, concaven Hohlspiegels hat. Doch ist hierbei zu bemerken, daß der Reflector oben und unten einen tiefen Einschnitt für den Cylinder der Lampe haben muß, damit die Flamme dem Mittelpunkt des Hohlspiegels möglichst nahe gebracht wird, weil sonst keine Wirkung zu hoffen ist. Will man keinen Reflector anwenden, so vereinigt man an einem Lampenbrete so viele Lampen dicht nebeneinander, als nöthig sind, eine bedeutende Lichtmasse zu entwickeln und

stellt diese so auf, daß der gewünschte Punkt in der schon oben angegebenen Entfernung beleuchtet wird. Noch ist zu bemerken, daß man sich zur blauen B. am besten blaulackirter Gläser bedient, die Schirme der Rampe aber am besten von blauer und rother Florenceseide angefertigt werden. Nur muß bei blauer B. möglichst nur die Hintergardine und die Rampe blau beleuchtet, die Coulissen aber Nacht gemacht werden, um die Bühne dunkel, den Hintergrund aber desto deutlicher im Mondlicht erscheinen, anderntheils aber auch den im Vordergrunde spielenden Personen die gleiche Beleuchtungsfarbe zukommen zu lassen. Ueber die B. der Eingänge, des Halteplatzes für Equipagen, so wie überhaupt der äußeren Umgebung eines Theaters, s. Theaterpolizei. (L. S.)

Belisär, berühmter Feldherr unter Justinianus, dem Kaiser des oströmischen Reichs. Sieger über die Ostgothen in Italien, wurde er von seinen Neidern der Verrätherei gegen Justinian angeklagt, gefangen gesetzt, aber von der Anklage frei gesprochen. Ein Jahr darauf (565) starb B. im Besitze seiner Ehrenstellen und seines Vermögens. Daß er geblendet worden sei und durch Almosen seine letzten Lebensjahre gefristet habe, ist nur eine Sage, die keine Documente für sich hat. Diese Sage eben hat die Kunst benutzt, so Gerard in seinem berühmten Gemälde, in der Leuchtenbergischen Galerie zu München befindlich, und Eduard von Schenk in seinem oft und gern gesehenen Trauerspiele Belisar. (M.)

Bellämy (Anna Georgia), engl. Schauspielerin des 18. Jahrh., die lange Zeit in London glänzte und sowohl ihres Talentes, als ihrer Schönheit und seltenen Bildung wegen allgemein geliebt und geachtet wurde. Ein leichtsinniges und ausschweifendes Leben entfernte sie von der Bühne, wie aus der guten Gesellschaft und sie starb um 1780 in äußerster Dürftigkeit. Ihr Leben hat sie als Warnungsspiegel selbst beschrieben; deutsch, Hamburg 1788. (R.)

Bēllecour (Mad. Leroy Beaumenard), Frau des Schausp. B., war selbst eine ausgezeichnete Schauspielerin zu Paris, in der komischen Oper, wo sie als **Gogo** bekannt war und bei dem Theater des Marschalls von Sachsen. Sie hatte ein schönes Organ und freies natürliches Spiel. In der Rolle der Nicole im Bourgeois gentilhomme, die sie mit großem Talent spielte, lachte sie so ungezwungen und mit einer so unnachahmlichen Ausgelassenheit, daß sie den Beinamen la Rieuse erhielt. Mehr hübsch, als schön, war sie von der Natur mit Allem ausgestattet, was zu einer vollkommenen Soubrette gehört; vortrefflich war ihr Costüm. Sie zog sich 1756 von der Bühne zurück, betrat sie wieder 1761, zog sich von Neuem 1791 zurück und betrat bis 1799,

wo sie starb, nur die Bühne, um ihre letzten Tage fristen zu können. (R. S.)

Bĕllemont (Jean Baptist Calbert B., eigentlich de Beaulieu), geb. zu Breteuil 1723; ging 1756 gegen den Willen seiner Verwandten zum Theater. Nach kurzem Wirken in den Provinzen kam er nach Paris, wo er bald zu den berühmtesten Schausp. gezählt wurde und bis 1790 sehr beliebt war. Die Revolution überhäufte ihn mit Unfällen aller Art, denen er 1803 erlag. (R. B.)

Bellērophon (Myth.), Held der griech. Sagengeschichte. König Jobates von Lycien gab ihm den Auftrag, die Chimära (s. d.), ein Ungeheuer, welches das Land verwüstete, zu erlegen. Diese That gelang B., indem Minerva ihn unterstützte und mit dem geflügelten Rosse Pegasus (s. d.) beschenkte, so daß B. die Chimära aus der Luft mit Pfeilen tödten konnte. Hierauf heirathete B. die jüngste Tochter des Jobates, Philonoe; nach ihm benannt ist der

Bellērophonsflūg (Maschinerie), Flugmaschine, die, indem sie in die Höhe geht, sich einige Mal im Kreise auf der Bühne dreht. Man vermuthet, daß schon die Alten diese Maschine gekannt haben. Im vor. Jahrh. wurde sie häufig in Zauberopern und Balleten angewandt; jetzt ist sie meistens verschwunden. Für den Maschinisten war diese Maschine eine der schwierigsten Aufgaben. (K. u. B.)

Bellīni (Vicenzio), geb. 1808 in Palermo, der glücklichste, geweihteste, selbstständigste Schüler Rossini's, der vielleicht sein Nachfolger im Ruhm geworden wäre, hätte ihn der Tod nicht in der Blüthe seiner Jahre der Kunst entrissen. Mit der Oper: der Pirat, die er 1828 für Mailand schrieb, wurde der junge Tondichter zuerst der musikal. Welt vortheilhaft bekannt. Ihr folgten mit steigendem Glücke: Ferando, la Straniera, Capuletti und Montecchi, Norma, die Puritaner, die Nachtwandlerin. In einer kurzen Reihe von Jahren durchflogen diese melodiereichen Werke die Welt und B.'s Zauberstab beherrschte alle Opernrepertoire. Sein Ruhm begann den des müdegewordenen Rossini zu verdunkeln. Seine letzten Triumphe feierte er in Paris; hier überraschte ihn eine Anfangs leichte Krankheit, die er vernachlässigte und die dadurch tödtlich für ihn wurde. Er starb 1836. Auf dem Kirchhof Père la chaise haben ihm Freunde und Kunstmäcene ein Denkmal errichtet, durch ein großartigeres wird ihn seine Vaterstadt ehren. Ueber seine Compositionen urtheilt ein geistreicher Kunstkenner wie folgt: Was leichten Fluß der Gesangstimme, Geschmack und Brillantirung der Instrumentation, südliches Leben der Harmonie und Melodie anlangt, so theilt er sie mit seinem Vorläufer Rossini; zeichnet sich aber durch Be=

sonnenheit und Wahrheit in der dram. Composition vor ihm aus. Wenn man von Mozart sagt, daß er ein in Deutschland festgewurzelter Blüthenstamm sei, dessen Krone sich etwas dem sicilianischen Himmel zuneige, so ließe sich hier vielleicht das Umgekehrte annehmen. Leider kann man seine Laufbahn nicht als eine schon abgeschlossene betrachten. Die Oper hat durch ihn und die Malibran in einem und demselben Jahre ihre größten, bis jetzt noch nicht ersetzten Glanzsterne verloren. (C. H. n.)

Bēlloc (Signora), geb. zu Mailand, erhielt daselbst ihre Bildung als Sängerin und glänzte in neuester Zeit geraume Zeit am Theater alla Scala als Primadonna. Ihre Stimme ist nicht umfangreich, aber von seltenem Wohllaut und dem reinsten Metallklange. Dabei ist sie eine ausgezeichnete Darstellerin und ital. Kritiker stellen ihre Leistungen als unerreichbar und unnachahmlich dar. Außer Mailand hörten sie nur wenig Städre Italiens, über die Grenzen ihres Vaterlandes aber kam sie nie. Seit ungefähr 2 Jahren findet man ihren Namen fast gar nicht mehr. (3.)

Bellōna (griech. **Enyo**, Myth.), Göttin des Kriegs. Bei den Griechen war sie mehr Städteverwüsterin und ihre Verehrung konnte bei einem so fein gebildeten Volke nicht sehr verbreitet sein. Dagegen trat der Gottesdienst der B. bei den Römern in fast wahnsinniger und rasender Form auf; ihre Priester liefen in den Straßen Roms an ihrem Feste wie unsinnig umher, in beiden Händen bloße Schwerter tragend, mit denen sie sich an Schultern, Armen und Schenkeln selbst verwundeten. Als Attribut trägt sie eine Fackel, Krieg und Zwietracht zu entzünden. (K.)

Bēlloy (Pierre Laurent Buirette de), geb. zu St. Flour in Auvergne 1727, studirte die Rechte und wurde Parlamentsadvocat zu Paris. Folgte erst spät seiner Neigung zur Bühne und wurde Schausp., doch verließ er als solcher bald Paris und übte seine Kunst an mehreren Höfen, besonders in Petersburg machte er viel Glück und wurde der Günstling der Kaiserin Elisabeth. Auch als dram. Dichter zeichnete er sich aus und seine Trauerspiele: Titus, Zelmire, Gaston und Bayard, machten großes Glück, besonders aber gefiel sein siége de Calais, welches noch heute auf dem Repertoir und beliebt ist. Er st. zu Paris 1775, seine Schriften erschienen gesammelt, Paris 1779, 6 Bde. (R. B.)

Bēlmont, gegenwärtig Mitglied der Folies-Dramatiques zu Paris, ist wegen seiner besondern Kunst, seinen Kopf zu arrangiren, bekannt und stets außerordentlich schön und richtig coiffirt, geschminkt und dabei unkenntlich. Seine Haupteigenschaft ist, daß er in allen Fächern spielt und in keinem schlecht ist. Gichtbrüchige Alte, nichtswürdige Böse=

wichter, unverschämte Bediente, elegante Liebhaber, nichts erschreckt ihn, und vom Abend bis zum nächsten Tage übernimmt er die Rollen der erkrankenden Mitglieder, ja, er hat den Eifer und das Talent so weit getrieben, sogar weibliche Rollen zu spielen. (A.)

Belzōni (Giambattista), geb. zu Padua 1778, wurde zum Mönch erzogen und trat zu Rom in ein Kloster. Als die Franzosen aber in den Kirchenstaat eindrangen, verließ er dasselbe, ging nach England und studirte Baukunst. Dann trat er am Astleytheater als Schausp. und plastisch-mimischer Darsteller auf, verheirathete sich und reiste mit seiner Frau 1815 nach Aegypten, dort als Tänzer lebend. Hier endet B.s dram. Wirksamkeit, denn er widmete sich später ganz der Forschung nach Alterthümern und hat darin Staunenswerthes geleistet. Er starb 1823 zu Gata im Innern von Afrika. (R. B.)

Bēnda, 1) (Georg), geb. zu Alt-Banatka in Böhmen 1721, erhielt den ersten Unterricht von seinem Vater, einem mehrere Instrumente fertig spielenden Leinweber. B. kam 1740 nach Berlin, wurde hier 1742 zum Kammermusiker ernannt und folgte 1748 einem Rufe als Capellmeister nach Gotha. Herzog Friedrich III. sandte B. nach Italien; gleich nach seiner Rückkehr trat er in den Opern: Xindo riconosciuto und il buon marito als Componist auf, ohne besonderes Aufsehen zu erregen. Mehr war dies in dem Duodrama: Ariadne auf Naxos, der Fall, zu welchem die treffliche Schauspielerin Brandes (s. d.) ihn veranlaßte. B. war der Erste, der diese Gattung von Tonstücken in Deutschland aufbrachte und der Versuch machte außerordentliches Glück. Nicht allein übte die Neuheit der Erscheinung einen mächtigen Zauber aus, sondern der Werth der Composition, die meisterhafte Schilderung der Gefühle und Leidenschaften sicherte dem Werke eine dauernde und gerechte Theilnahme. Ariadne wurde nicht allein in ganz Deutschland, sondern auch in Italien und Frankreich mit dem größten Beifall aufgenommen. Ein 2. Werk dieser Art: Medea, hatte gleichen Werth und gleichen Erfolg; weniger jedoch das 3.: Almansor u. Nadine, welches B. später in Wien schrieb. Außerdem gab B. der Bühne noch die Operetten und Opern: der Dorfjahrmarkt, Romeo und Julia, der Holzbauer, Lucas und Bärbchen, das Findelkind, die Flucht der Lalage, und das Monodrama: Pygmalion, in denen sich sämmtlich ein wahres und tiefes Gefühl und eine wohlthuende Gemüthlichkeit ausspricht; die Gediegenheit der Arbeit, besonders die treffliche Behandlung des Recitativ, spricht eben so vortheilhaft für seine Kenntnisse und Einsicht. 1776 verließ B. Gotha und begann ein Wanderleben, auf dem er kurze Zeit Musikdirector am Theater in Hamburg war; später kehrte

er nach Gotha zurück und lebte dort und zu Ronneburg von einer kleinen Pension. Seine Zerstreutheit war beispiellos und gab Anlaß zu den drolligsten Anekdoten. Er starb 1795 zu Köstritz. 2) (Friedr. Ludw.), geb. zu Gotha 1746, Sohn des Vor., bildete sich unter der Leitung seines Vaters und war Musikdirector bei dem Seilerschen Theater, in Hamburg, dann in Schwerin und Königsberg. Er schrieb die Operetten: der Barbier von Sevilla, die Verlobung, Louise, Mariechen und ein Narrenballet; jetzt vergessen. Er starb zu Königsberg 1793. 3) (Felicitas Agnesia, geb. Rietz), geb. zu Würzburg 1756, Gattin des Vor. Sie war Sängerin in Hamburg, wo sie B. heirathete; ging dann nach Berlin und später nach Wien. Die nicht glückliche Ehe wurde bald wieder getrennt. Diese Sängerin liebte die Veränderung in den Engagements wie den Männern, denn nach einem langen unstäten Umherziehen, trat sie 1797 in Reval an der Seite ihres 5. glücklichen Gatten, einem Herrn Zeibisch, als Sängerin auf, verschwand jedoch bald nachher aus der Bühnenwelt. 4) (Friedr. Wilh. Heinr.), geb. zu Potsdam 1745, Neffe von B. 1); bildete sich unter der Leitung seines Vaters, des berühmten Violinisten Franz B., zum tüchtigen Violinisten und geschätzten Componisten. Für die Bühne schrieb er die Oper: Orpheus, und die Operette: das Blumenmädchen, die sich jedoch nicht lange behaupteten. Er starb zu Potsdam 1814. (3.)

Benedētto (Teatro San B.), eine Bühne 2. Ranges in Venedig (s. d.).

Bēnedict (Julius), geb. zu Stuttgart 1803 von reichen Eltern, lernte zu Weimar bei Hummel das Pianoforte spielen, in Dresden bei C. M. von Weber die Composition und erhielt zu Wien 1823 die Capellmeisterstelle am Hofoperntheater. 1825 machte er mit dem Unternehmer dieses Theaters, Barbaja (s. d.), eine größere Reise und blieb, als dieser die Direction des Hoftheaters zu Neapel erhielt, als Capellmeister daselbst. B. setzte dort 2 Opern: Ernesto e Giavinta und die Portugiesen in Goa, die jedoch Nachahmungen der Rossinischen Weise sind und denen Einheit u. Eigenthümlichkeit fehlt. Nur letztere wurde in Stuttgart ohne bes. Glück aufgeführt. 1835 ging er nach London, wo er als Claviervirtuos glänzte, später Director der neu errichteten Opera buffa wurde und für dieselbe die Oper: Un anno ed un giorno schrieb, die großen Beifall fand. 1838 componirte er für das Drurylanetheater die Oper: The Gipsy's Warning, welche 36 Mal nacheinander gegeben wurde. In ihr soll er die Süßigkeit des ital. Gesanges mit deutscher Gediegenheit und einer trefflichen Instrumentation vereinigt haben und künstlerische Selbstständigkeit behaupten. (3.)

Benefiz (v. lat. Beneficium, Wohlthat, Begünstigung; Technik), eine Vorstellung, deren Ertrag entweder ganz oder theilweis nicht der Direction zufällt. Der Ertrag ist entweder zu einem wohlthätigen Zweck bestimmt oder gilt als ein Theil der Bezahlung, welche ein Mitglied der Bühne für geleistete Dienste zu fordern hat. Das B. ist aus dem richtigen Grundsatze hervorgegangen, den Gewinn des Schausp. mit seiner Beliebtheit beim Publikum in das richtige Verhältniß zu bringen. Mit Ausnahme der großen deutschen Bühnen ist das B. ein wesentlicher Theil der künstlerischen und socialen Verhältnisse der deutschen Schausp. Man gibt B.e a) bei Jubileen, Ausscheiden von einer Bühne, bei Unglücksfällen, die einen Künstler betreffen und für hülfsbedürftige Witwen und Waisen verstorbener Theatermitglieder. Alle diese werden ausnahmsweise entweder durch die Umstände bedingt, oder erbeten und bewilligt; und b) contractlich als ganze oder theilweise Vergütigung im Engagement und bei Gastrollen. Die erstgenannten B.e, welche nur selten und gewöhnlich nur bei größeren Bühnen vorkommen, hängen ganz von den Bedingungen des Augenblicks ab, sind meistentheils im Reinertrage für den **Benefizianten** bestimmt. Von den Engagements- und Gastrollenbenefizen dürfte aber folgendes zu bemerken sein. Das contractliche B. muß der Schausp. sowohl in der Jahreszeit, dem günstigen oder ungünstigen Theatertage, der Wahl einer Vorstellung und der Unterstützung der besten Mitglieder möglichst vortheilhaft zu stellen suchen. Bei reisenden Bühnen ist auch der Ort, wo das B. Statt finden soll, zu berücksichtigen. Da B.e gewöhnlich bei aufgehobenem Abonnement Statt finden, so muß die Direction ihrerseits darauf sehen, daß sie nicht im Beginn eines neuen Abonnements zu häufig sind, weil dadurch die Theilnahme des Publikums und der regelmäßige Besuch desselben beeinträchtigt wird. Zieht es der Schausp. nicht vor, in einer seiner besten Rollen und einem classischen Stücke vor dem Publikum zu erscheinen, was immer nur bei einem Publikum zu rathen ist, welches Vorliebe für das dauernd Gute hat; so wählt man am besten ein neues Stück, das entweder von andern Bühnen her Ruf hat, von einem beliebten Verfasser ist oder einen besonders anziehenden Titel führt. Von Wichtigkeit ist die vorher getroffene Uebereinkunft, ob die Direction oder der Benefiziant durch Ankauf Eigenthümer des Stücks für die Darstellung geworden ist. Hat der Benefiziant zum Behufe einer einmaligen Darstellung auf einer bestimmten Bühne vom Verfasser ein Stück gekauft, so hat die Direction kein Recht auf die Wiederholung desselben zu ihrem Vortheil. Das Ausschreiben der Rollen und sonstige Kosten des Einstudirens werden dann vom Ertrage der Vor-

stellung abgezogen. Der Benefiziant hat aber nicht das Recht, durch den einmaligen Kauf das Stück auch auf einer andern Bühne zu geben. In der Besetzung eines Stückes hat der Benefiziant das unbedingte Recht, dasselbe nach seiner Ansicht von den geeigneten Mitgliedern darstellen zu lassen und diese sind dagegen für das B. mit seinen Proben und Vorbereitungen eben so verpflichtet, als für die übrigen Vorstellungen im Engagement. Ist das B. ein volles, d. h. ganz zum Vortheil des Benefizianten, so werden nur die Tageskosten der Vorstellung nach der täglichen Norm abgezogen und der Billetverkauf findet häufig in der Wohnung des Benefizianten oder durch seine persönliche Vermittlung Statt. Ist es nur ein halbes B., d. h. nimmt die Direction contractlich einen Theil des Ertrages in Anspruch, so wird nach Abzug der Kosten die Einnahme in die bestimmten Theile getheilt. Die meisten B.e kleiner, namentlich reisender Bühnen sind halbe und pflegt in diesem Falle die Direction die gewöhnlichen Abonnementspreise, Dutzend Billets, oder sonstigen Vergünstigungen beizubehalten. **Scheinbenefize** sind solche, wo die Direction einem Gaste oder Mitgliede ein bestimmtes Honorar zahlt und die ganze Einnahme für sich in Anspruch nimmt. Das Publikum glaubt dann den Gewinn in den Händen des Benefizianten, während die Direction das Risico der Speculation auf die Beliebtheit eines Schausp. trägt. **Garantirte B.e** sind solche, wo die Direction eine bestimmte Summe, gewöhnlich 2 Dritttheile oder die Hälfte des möglich größten Reinertrags vorher contractlich bewilligt. Der Benefiziant hat das Recht, eine genaue Revision der Kasse zu verlangen und thut gut, über die Kosten sich vorher genau zu unterrichten. Die Anfertigung neuer Costüme, wichtiger Requisiten u. s. w. hat die Direction zu tragen, wenn ihr das Stück zur Wiederholung bleibt und dürfen dem Benefizianten nicht angerechnet werden. Eben so hat kein im Engagement stehender Musikgehülfe, Diener u. s. w. einen Anspruch auf besondere Vergütung von dem Benefizianten. Ueber B. bei Gastrollen, s. Gastrollen. (L. S.)

Benēhmen, s. Anstand und Bühnenschicklichkeit.

Benēlli (Antonio Peregrino), geb. zu Forli 1771; er sollte Arzt oder Geistlicher werden, hing aber mit solcher Liebe an der Musik, daß man seinen Beruf dazu nicht verkennen konnte. Nach erlangter Ausbildung unter Martini und Mattei betrat er 1786 das Theater seiner Vaterstadt mit großem Erfolge, bereiste dann 3 Jahre die verschiedenen Bühnen Italiens und kam 1790 als erster Tenorist nach Neapel, wo er die ehrenvollste Aufnahme fand. Verscheucht durch die Kriegsstürme ging B. 1798 nach London zur

ital. Oper, wo er sehr gefiel, von dort aber folgte er 1801 einem Rufe nach Dresden, wo er bis 1822 mit dem größten Beifall wirkte. 1823 zog er sich mit einer ehrenvollen Pension vom Theater zurück, wirkte noch kurze Zeit als Lehrer der Gesangeskunst in Berlin und kehrte dann nach Dresden zurück, wo er 1830 starb. B.'s Stimme war bei großem Umfange sehr lieblich und seine Methode vortrefflich, die Schwäche der Stimme wurde durch seinen seelenvollen Vortrag wohlthätig bedeckt; weniger jedoch befriedigte er als Darsteller. (3.)

Benincāsa, geb. 1783 in Perugia, wo den im offenen Laden arbeitenden Schuhmacherburschen der vorbeigehende Morlacchi (s. d.) ein Lied trällern hörte. Die volle, runde, kräftige Baßstimme gefiel dem damals noch jungen Componisten Morlacchi ungemein; er nahm den Naturalisten von der Handwerksbank, unterrichtete ihn 3 Jahre und ließ ihn auf einer kleinen Bühne zu St. Giovanni bei Bologna 1808 auftreten. Der Versuch fiel glücklich aus und schon 1810 sang B. in Rom in Morlacchi's neuer Oper: le Danaide, als Basso Serio. Als bald hierauf Morlacchi zum Dirigenten der königl. Capelle und ital. Oper nach Dresden berufen wurde, folgte ihm auch sein Schüler und Schützling dahin. 1811 betrat B. zum erstenmale die dresdner Bühne in der Rolle des Gärtners in Paers Camilla, und seitdem wirkte er in 75 verschiedenen Parthien mehr als 20 Jahre lang als der entschiedene Liebling des Publikums. Seine brillantesten Leistungen waren der Bucefalo (cantatrice villane), Bellarosa (virtuosi ambulanti), Alfonso (Cosi fan tutte), Leporello, Figaro (Mozart), Taddeo (Italienerin in Algier) und besonders Geronimo (matrimonio segreto) ꝛc. B.'s Stimme hatte einen schönen Umfang, Wohlklang und überraschende Volubilität; seine Komik war hinreißend, herzlich, liebenswürdig: ein Spiegelbild des Charakters dieses achtungswerthen Mannes. Er starb 1835, einige Jahre nach Auflösung der ital. Oper in Dresden. (C. H—n.)

Benōzzi (Jannetta Rosa, unter dem Theaternamen **Silvia** berühmt), geb. in Toulouse, betrat 1716 das ital. Theater im Fach der muntern Liebhaberinnen, welches sie 42 Jahr hindurch so ausfüllte, daß das Publikum ihr vorgerücktes Alter vergaß. Sie war an den Schauspieler Balletti verheirathet und ihm durchaus treu. 1758 zog sie sich vom Theater zurück und starb in demselben Jahre. (L.)

Benserāde (Isaac de), geb. 1612 zu Lyons-la-Forêt in der Normandie, lebte in Paris, wo er von Richelieu, dann von der Königin Anna von Oestreich sehr begünstigt und mit einem bedeutenden Jahrgehalte unterstützt wurde. Er wußte sich durch seine Gewandheit in den damals belieb-

ten poetischen Tändeleien, besonders durch Sonette, am Hofe sehr in Gunst zu erhalten, schrieb auch mehrere sogenannte Ballete, welche zu jener Zeit die Stelle der Opern einnahmen. Seine dram. Arbeiten, Lustspiele: **Iphise et Jante, Gustave**; Trauerspiele: **Cléopâtre, Achille mourant, Méléagre**, sind von geringerer Bedeutung. Er st. 1691. (H. S.)

Bentivōglio (Ippolito), geb. zu Ferrara um 1630, starb 1685 ebendaselbst. Trauerspiele von ihm: **l'Annibale in Capua, la Filli di Tracia, l'Achille in Sciro**; Lustspiel: **Impegni per disgracia**, Modena 1687. (M.)

Benūcci (spr. Benutschi), Sängerfamilie zu Ende des vor. Jahrh. zu Wien; der älteste Bruder, Baritonist, wird eben so sehr als gebildeter Sänger, wie als trefflicher Darsteller gerühmt und der erste Buffon Deutschlands genannt. Der 2. war ein gleich ausgezeichneter Tenorist und die Schwester, eine vielgepriesene Sängerin. Sie waren sämmtlich in Italien geb., kamen 1783—1788 nach Wien und kehrten 1796 nach Italien zurück. (3.)

Berēdsamkeit (Rhet.), die Fähigkeit, einen Gegenstand durch die wohlgewählte Rede darzustellen und beim Zuhörer diejenige Ueberzeugung und Empfindung hervorzurufen, die wirklich oder scheinbar die des Redners ist. Die B. ist so alt wie die Civilisation und hat nicht geringen Antheil an der Ausbildung und den Fortschritten der letztern. In einer Kunstform finden wir sie zuerst zu den Zeiten des Thales und Lykurg, doch verschwimmt diese Form ins Ungewisse und die Rhetorik des Aristoteles ist der erste Anhaltpunkt, den das Alterthum für die Form der B. darbietet. Die B. gedeiht nach den empirischen Beweisen nur unter einer freien Staatsverfassung und verfällt mit ihr. Sie erfordert einen klaren Verstand, richtige Beurtheilungskraft und einen lebhaften Geist, die sich in der Sprache abspiegeln, sodann ein kräftiges, wohlklingendes Organ und den höchsten Anstand im Vortrage. Ist auch dem darstellenden Künstler die B. nicht unbedingt nothwendig, so ist sie doch sehr wünschenswerth, da er leicht in den Fall kommen kann, sie dem Publikum gegenüber in Anwendung zu bringen. Vergl. Sulzer, Theorie der schönen Künste. Koler, Vergleichung der alten und neuern Redekunst. K. W. Schmidt, über die Würde und Bildung des Redners u. s. w. (R. B.)

Berg (Decorat.). Wenn auf der Bühne Hügel, Berge, Felsen u. dergl. vorkommen, so werden dieselben aus Tafeln von zusammengefügten Bretern und Böcken (s. d.) aufgebaut und äußerlich mit Versetzstücken maskirt oder bekleidet. Es gilt dabei als Regel, daß beim Aufgange der Wege, die auf und über den B. wegführen, auf jede Klafterlänge ein

Bock untergesetzt werden muß, um das Schwanken der Tafeln möglichst zu vermeiden und dem Ganzen mehr Festigkeit zu geben. Die Tafeln müssen nicht allein an beiden Enden, sondern überall, wo ein Bock untergestellt ist, durch Anbohren befestigt werden, um das Klappern der Breter zu vermeiden. Auch belegt man dieselben mit Leinwand, um den hohlen Schall der Tritte zu dämpfen.

Berg (Francisca), geb. zu Mannheim 1815, wurde in der dortigen Singschule aufgenommen und später im Chore und kleinen Rollen am dortigen Hoftheater beschäftigt. Diese Stellung konnte natürlich ihrem Talente nicht genügen und sie nahm daher ein Engagement in Würzburg, wo sie eigentlich ihre theatralische Laufbahm mit dem Klärchen in Goethe's Egmont begann. Sie gastirte später in Nürnberg, München und Dresden mit großem Beifall und erhielt in Folge dessen ein Engagement bei dem königl. Theater zu Dresden, dessen geschätztes Mitglied sie seit mehreren Jahren ist. Die Leistungen dieser phantasiereichen Darstellerin bewegen sich am glücklichsten in der Sphäre zwischen dem sentimental Tragischen und dem hohen Ernste des Cothurns. Zu letzterem reichen die Mittel nicht vollkommen aus; aber in dem bezeichneten Genre bringt sie oft die innigsten, ergreifendsten, nie das Gebiet der Wahrheit überschreitenden Gestaltungen zur Anschauung. Ihr Organ besitzt einen eigenthümlichen, seelenvollen Klang, der im gleichen Maße rührt, als er hinzureißen, zu begeistern vermag. Herrliche Augen und eine anmuthige Gestalt unterstützen vortheilhaft das Geistige ihrer Leistungen. Für das Lustspiel fehlen ihr die Schmetterlingsflügel der Laune und eine pikante Soubrette, eine Kokette z. B. liegt nicht im Bereiche ihrer gelungenen Rollen. (C. H—n.)

Bergälli (Louise), geb. zu Venedig 1703 von vornehmen, aber armen Eltern; sie mußte ihr poetisches Talent zur Unterstützung derselben anwenden, bis sie durch eine Heirath mit dem Grafen Gozzi in bessere Verhältnisse trat. Ihre dramat. Dichtungen sind: Agide, re di Sparta, ein musikal. Drama, Venedig 1725; le aventure del poeta, Lustspiel, ebend. 1730. Die Tragödien: Elettra, la Bradamante und la Teba. Außerdem übersetzte sie die Lustspiele des Terenz (1733) und die Tragödien des Racine (1736 u. 37). Ihre Schriften athmen Anmuth, tiefes Gefühl und einen reinen Geschmack. (R. B.)

Bĕrgamo (Theaterstat.), Hauptstadt der gleichnamigen Delegation im lombard. venet. Königreich, mit 24,000 Einw. B. ist für Italien das was Gascogne für Frankreich ist, man erzählt sich die drolligsten Anekdoten auf Kosten seiner Bewohner. Die Masken des Arlechino und Brighella (s. d.) hat B. der ital. Komödie geliefert und noch heute werden

diese Charaktere in Italien häufig im Dialecte von B. gesprochen. B. hat wie die meisten ital. Provinzialstädte ein Theater, welches von reisenden, sehr mittelmäßigen Gesellschaften, besonders im Winter besucht wird. Das Haus ist so groß, daß es fast nie gefüllt ist, doch ist dasselbe sehr richtig akustisch gebaut. Es hat 5 Reihen Logen, ein sehr geräumiges Parterre und eine Gallerie. Im Innern scheint sich der oben bezeichnete Volkscharakter zu offenbaren, denn dasselbe ist höchst geschmacklos und burlesk; die Logen sind alle verschieden, ganz buntscheckig in den schreiendsten Farben gemalt, die Gallerie dagegen ist ganz weiß und gleicht einem kreisförmigen Trockenplatze, der voller Wäsche hängt. Um diese Uebelstände dem Auge des Zuschauers zu verbergen, ist kein Kronleuchter vorhanden und so ist das Innere, ehe der Vorhang aufgezogen wird, sehr finster. Das Abonnement, welches sich selbst auf die Gallerie erstreckt, ist beispiellos billig und man kann an dem festgesetzten Preise auch immer noch abhandeln, woher es kommt, daß die meisten Familien abonnirt sind; sonst sind die Eintrittspreise ziemlich hoch. (R. B.)

Bergaufzüge, s. Bergleute.

Bērger, 1) (Traugott Benjamin), dram. Dichter, geb. zu Wehlen bei Pirna 1754, studirte die Rechte und war später in Dresden bei der Steuer angestellt. Er schrieb eine komische Oper: die beschleunigte Hochzeit; ein Lustspiel: der Landtag, und ein Trauerspiel: Galora von Venedig, Leipzig 1777 u. 78. Er st. im Anfange d. Jahrh. 2) (C. P.), geb. um 1800, begann seine künstlerische Laufbahn bei dem fürstl. Lippeschen Hoftheater als Tenorist. 1824 wurde er beim Hoftheater in Hannover angestellt, verließ dasselbe jedoch im nächsten Jahre und ging nach Braunschweig, wo er bis 1836 blieb. Seitdem hat er wechselnd in Berlin, Schwerin, Bremen (hier auch als Opernregisseur) und wieder in Berlin gewirkt. B. trat 1836 mit einem Lustspiele: die Bastille, als dram. Dichter auf, welches fast auf allen Theatern Deutschlands gegeben wurde und sehr gefiel; die darauf folgenden Stücke: die Erbin von Brandenburg, Maria von Medicis, die Oper: der Rattenfänger von Hameln und eine Nachbildung der Brigittenau unter dem Titel: der strahlauer Fischzug, hatten geringern Erfolg. 3) (Wilhelmine, geb. Pichler), geb. zu Baireuth 1805, bildete sich zuerst unter ihrem Vater, dem Schauspieldirector Pichler, und später unter Klingemann in Braunschweig für die Bühne, die sie 1822 mit dem besten Erfolge betrat. 1824 verheirathete sie sich mit dem Vor., folgte ihm in seine verschiedenen Engagements und fand allenthalben im Fache der ersten tragischen Liebhaberinnen die glänzendste Anerkennung. Auf der Reise nach Bremen

1837 zog sie sich eine Erkältung zu und starb wenige Tage nach ihrer Ankunft am Schlagfluß. Mad. B. war eine ausgezeichnete Darstellerin für alle weiblichen Charaktere, in denen Seelengröße und Adel der Gesinnung vorherrschten. Klärchen, Maria Stuart, Griseldis, Julia rc., waren ihre herrlichsten Leistungen und in der Balconscene der letztern mit Romeo dürfte sie schwerlich übertroffen worden sein. Ihr Spiel athmete immer Wahrheit, Natur und tiefe poetische Empfindung. Dabei war sie im Leben eben so liebenswürdig, wie auf der Bühne; als Gattin, Mutter und Freundin erwarb sie sich die höchste Achtung und überall, wo sie weilte, wurde sie durch Geist und Anmuth bald die Zierde der ersten Gesellschaften. (R. B.)

Bergerīē (Tanzk.), ein idyllischer Tanz der Landleute im südlichen Frankreich; um 1780 wurde er in Paris aufs Theater gebracht, fand aber wenig Anklang. (H..t.)

Bērgleute, bekanntlich die Personen, die sich mit Bearbeitung der Gruben und mit Förderung der Erze, Steinkohlen u. dgl. beschäftigen. B. kommen auf dem Theater oft vor, entweder als arme einfache Männer in Gebirgsgegenden, oder (wie im Freischütz) als **Bergmusikanten,** wie sie, von Berggegenden kommend, in Deutschland oft umherziehen, oder als in Bergwerken arbeitend oder einfahrend, oder in Bergaufzügen. Im Allgemeinen tragen sie das übliche **Berghabit,** eine weite Blouse (Grubenkittel) von schwarzer Leinwand oder Tuch, nur bis an die Hüfte reichend, vorn mit Brusttaschen und mit einem stehenden und einem liegenden größeren Kragen, die oft verschiedenfarbig sind, auch mit vielen metallnen blanken Knöpfen; hinten haben sie das halbrunde zugeschnittene **Bergleder** (Schurzleder), das mit einem ledernen Gurt durch eine Schnalle befestigt ist. Nur die Tagjungen tragen es vorn. Ein leinener Ueberzug, die Fahrkappe, befindet sich über demselben. Vor den Knien haben sie Kniegürtel, bestehend aus großen, die Knie bedeckenden, ovalen Stücken schwarzen Leders (Kniebügel). Beim Einfahren tragen sie ein Grubenlicht in einem Kästchen vor der Brust, in anderen, ein eben solches, vor dem Schachthut (Grubenmütze). Diese ist cylinderförmig und von Filz oder Tuch. Vorn sind zwei weiße, metallene Spitzhammer angebracht. Die beim Bergbau beschäftigten Jungen theilen sich in Tagejungen, Hundejungen (die den Hund, einen kleinen Wagen, ziehen) und Grubenjungen. Die gewöhnlichen B. heißen Häuer, sie tragen eine Bergbarthe, ein kleines Beil mit langem Stiel, oben mit einer langen Spitze, außerdem sind noch Bergzimmerleute und Bergschmiede angestellt. Vorgesetzte sind die Steiger, Knappschaftsälteste, Ober=

steiger, Berggeschworne, Bergmeister, der Berghauptmann u. s. w. Sie sind durch mehrere Abzeichen ausgezeichnet, so schirmlose Schachthüte, Mauerkronen auf denselben, hirschfängerähnliche Bergsäbel mit Portépées. Bunte Westen unterscheiden die verschiedenen Reviere. Außerdem tragen sie noch Berghäckchen (Steigerhäckchen), Stöcke mit einem Griff in Form eines kleinen Beils. Auch haben die Vorgesetzten nebenbei noch eine besondere Uniform, meist schwarz u. roth mit Gold. Natürlich modificiren sich alle diese Verhältnisse nach den verschiedenen Staaten, denen die B. angehören, und die verschiedenen Theater werden wohl thun, die am nächsten gelegenen Bergtrachten zu Mustern zu nehmen. **Bergaufzüge** kommen nur selten vor und uns ist nur einer in der Oper, der Berggeist, erinnerlich. Der Berghauptmann (zuweilen zu Pferd) eröffnet ihn, ein Bergmusikchor, dann die Häuer und die verschiedenen Arten B., Grubenjungen, Zimmerlinge, die die Maschinerie Besorgenden u. s. w. folgen. Auch hier werden die verschiedenen Provinzen Abänderungen gebieten. Bei Bergaufzügen sind die Unterkleider stets weiß. (Pr.)

Bergopzöömer, 1) geb. 1742 zu Wien, erst Buchdrucker, dann Soldat, machte als solcher den siebenjährigen Krieg mit und betrat erst auf Zureden des Schauspielers Weiskern 1764 in Wien das Theater. Später war er in München und Inspruck bei der Kurzischen Gesellschaft; 4 Jahre lang als Prinzipal einer trefflichen Truppe, und dann in Prag und Wien wieder als Schausp. 1781 verließ er das Theater und zog nach Braunschweig, wo seine Frau engagirt war und er 1782 starb. Seine polternden Alten, Charakterväter und Tyrannen haben ihn berühmt gemacht. 2) (Katharina, geb. Leidner, genannt Schindler), geb. zu Wien 1753, erhielt daselbst ihre erste Bildung und wurde nach dem frühzeitigen Tode ihrer Eltern von ihrem Schwager, dem Maler Schindler adoptirt, unter dessen Namen sie auch 1770 als Sängerin die Bühne betrat. 4 Jahre war sie in Wien, machte dann eine Kunstreise durch Deutschland und ging später nach Italien, wo sie ebenfalls Anerkennung fand. 1776 kehrte sie nach Wien zurück, verheirathete sich dort mit dem Vor. und war bis 1781 die beliebteste Sängerin des dortigen Hoftheaters. 1782 kam sie zur ital. Oper nach Braunschweig, verließ jedoch dieses Theater nach dem Tode ihres Gatten und ging als erste Sängerin nach Prag, wo sie 1788 starb. Ihre Stimme war vom reinsten gediegensten Klange, ihr Vortrag vollkommen kunstgerecht und von dem innigsten Gefühle beseelt, dabei ihr Darstellungstalent nicht unbedeutend. War auch die Opera seria ihr eigentlicher Wirkungskreis, so hat sie doch auch in der Opera buffa mit

Glück und Erfolg gewirkt und in ihrer Blüthenzeit soll ihre Laune bezaubernd gewesen sein. (3.)

Bergt (Christ. Gottlob August), geb. zu Oederan 1772. Früher zum Studium der Theologie gezwungen, machte er sich nach erlangter Selbstständigkeit von derselben los und widmete sich ausschließlich der Musik. Außer zahlreichen Kirchencompositionen, schrieb er fürs Theater die Operetten: Laura und Fernando, die Wunderkur, Erwin und Elmire, das Ständchen, des Dichters Geburtstag, Mitgefühl u. m. a., die voll heiterer Laune und schöner Melodien waren. Später wurde er Organist an der Peterskirche zu Bautzen und starb dort 1837. (3.)

Bĕrkeley (spr. Berkly, Elisabeth), geb. 1750, Tochter des Aug. Earl of B., erst an Lord Gavee, dann seit 1791 an den, nachmals abdicirenden Markgrafen von Ansbach vermählt, schrieb 6 Schauspiele von 1778—1802. (H. Schl.)

Berlichīngen, s. Götz von Berlichingen.

Berlin (Theaterstat.), Haupt- und Residenzstadt des preuß. Staats mit 274,000 Einw. B., dessen Hoftheater unbedingt die bedeutendste und einflußreichste Bühne Norddeutschlands ist und gemeinschaftlich mit dem Hofburgtheater in Wien die dram. Kunst in Deutschland am würdigsten repräsentirt, hat erst seit dem Jahre 1770 ein stehendes Theater. Die erste Spur des Schauspiels fällt in das 14. Jahrh., zu welcher Zeit die Franziskanermönche im grauen Kloster lateinische geistliche Komödien aufführten, als deren Verfasser man den Pater Ambrosius Hellmich bezeichnet. Doch wurden diese Spiele aus unbekannten Ursachen vom Hofe bald darauf untersagt. 1536 trat der erste Berliner, Paul Rebhun, als dram. Dichter auf und verfertigte einige Komödien, nach damaliger Sitte halb geistlichen, halb weltlichen Inhalts; doch findet sich nirgends angegeben, ob in B. irgend etwas davon zur Aufführung gekommen. Im Anfange des 17. Jahrh. und später durchzogen kleine Schauspielertruppen die Städte der Mark und hielten sich namentlich in B. auf, allein es findet sich auch hierüber weder in den Stadtarchiven, noch in den öffentlichen Bibliotheken irgend ein näherer Aufschluß; doch zeigte man um 1770 noch die Ueberreste zweier Verzeichnisse von Titeln damaliger Stücke vor, deren erstes die Jahreszahl 1562 wies, wovon einige mit Rothstift angestrichen waren, woraus hervorzugehen scheint, daß die Komödianten solche Verzeichnisse ihrer Stücke bei Hofe einreichen mußten, der dann darüber entschied, welche von denselben ohne Gefahr für die öffentliche Zucht und Sitte aufgeführt werden konnten. Im Anfange des 17. Jahrh. finden wir einen Junker von Stockfisch rühmend erwähnt, der so sehr gefiel, daß

er von dem Kurfürsten Johann Sigismund mit 220 Thlr. Gehalt nebst freier Station engagirt und später unter Georg Wilhelm beauftragt wurde, auf Reisen zu gehen und in England und den Niederlanden eine Schauspielergesellschaft zu engagiren. Fast um dieselbe Zeit nahm der Kurfürst die Gebrüder Abraham, Wilhelm und Jacob Pedells, so wie den Robert Arzschar, Behrendt Holzhew und August Pflugbeil in Dienst, und ließ ihnen eine Bestallung ausfertigen, wodurch den vier ersten freier Tisch bei Hofe, zwei Anzüge und jedem 100 poln. Gulden, den beiden letzten aber zusammen 100 poln. Gulden ausgesetzt wurden; sie hatten dafür die besondere Verpflichtung, den Kurfürsten auf seinen Reisen zu begleiten und für seine Erheiterung zu sorgen. Ueberhaupt hat dieser Kurfürst auf Anrathen seines Ministers Schwarzenberg sehr Vieles für die Schauspielkunst gethan. Auch findet sich, daß im Jahre 1616 ein ital. Sänger aus Mantua, Namens Pasquin Grassi, für 360 Thlr. jährlich engagirt worden ist. In diese Zeit fällt auch die Anwesenheit der Treu'schen Schauspielergesellschaft in B., die von 1622—1625 mehrere Male in die gedachte Residenz kam, unter deren Mitgliedern sich auch der nachherige Gottesgelehrte und dänische Hofprediger Lassenius befand. Hungersnoth, Pest und andere Landplagen schwächten unterdessen wieder die Lust am Theater; dazu kam die überhand nehmende Sittenlosigkeit der Schausp. der damaligen Periode, die ein Verbot veranlaßte, das sich sogar auf die Schuldramen erstreckte, deren Aufführung der große Kurfürst jedoch später wieder gestattete. 1660 kam ein gewisser Caspar von Zimmern mit seiner Gesellschaft, die meistens aus jungen Studirenden bestand, nach B., doch findet sich in den Archiven nirgends ein Actenstück vor, woraus dargethan werden könnte, ob ihm die Erlaubniß zum Spielen ertheilt worden sei. Dagegen findet sich von 1674 eine Concession, aber ohne Beifügung eines Namens, vor, die gestattet, in den Städten B. und Köln drei Wochen lang Komödien zu spielen, mit dem Bedinge, daß den Hospitälern der Städte ein Theil der Einnahme zu Gute komme. Unter dem Kurfürsten Friedrich, nachmals König Friedrich I., gewann die Schauspielkunst etwas an Bedeutung. So wurde (1690) dem Sebastian di Scio die Erlaubniß, in den Residenzstädten sowohl, als auch im Lande, Komödien aufzuführen. Dies war die ausgedehnteste Erlaubniß, die bis dahin ertheilt worden war. Aber bald darauf erhielt di Scio in dem Director Veltheim einen nicht unwichtigen Nebenbuhler, dem durch die Begünstigung des Fürsten von Anhalt eine ähnliche Concession zu Theil wurde. Dies ist die erste Spur, daß 2 Schauspielergesellschaften von einiger

Bedeutung hier ihren Unterhalt gefunden haben. Beide Gesellschaften haben zu verschiedenen Zeiten die verschiedenen Theile des Landes, so wie die Residenzen besucht, und die letzte, dem Scio bewilligte Concession ist von 1704. Während dieser Zeit hatten auch andere Schauspielertruppen, z. B. die Schweriner, die Haager, die Amsterdamer, hier um ein einstweiliges Unterkommen nachgesucht, weil aber diese Erlaubniß entweder nicht bewilligt wurde, oder das Auftreten der genannten Gesellschaften zu unbedeutend war, so werden sie hier nicht weiter erwähnt. 1706—1707 war in B. ein franz. Hofschauspiel. Der Director desselben war George de Rocher, der den Ehrentitel eines Hofkomödianten und Oberaufsehers der sämmtlichen Schauspielvergnügungen Sr. königl. Majestät führte, und der mit ihm abgeschlossene Contract war nicht ungünstig. Die Vorstellungen für den Hof fanden in dem über der Reitbahn in der breiten Straße belegenen Opern- und Komödiensaal Statt; für das Publikum wurde aber in dem Seitenflügel des damaligen, in der Poststraße belegenen Douilhac'schen Hauses gespielt. Dies Haus war zuerst kurfürstl. Eigenthum, gehörte darauf den von Canitz'schen Erben und ging später in den Besitz des königl. geh. Kämmeriers, nachmaligen Bürgermeisters von B., Johann von Hessig, über. 1708 empfing die sachsen-weimarische Hoftruppe die erbetene Erlaubniß, unter ihrem Director Gabriel Möller, unter der Bedingung, sich mit dem Rathhause und dem Armenwesen abzufinden, während der Vermählungsfeierlichkeiten des Königs „ehrbare, wohlanständige" Komödien aufzuführen. Ein zweites, 1710 von diesem Director eingereichtes Gesuch ward ihm abgeschlagen, wie denn in diesen Jahren von deutscher Kunst in B. nichts Erfreuliches zu melden ist; in dem folgenden Jahre (1711) ward auch die franz. Schauspielergesellschaft verabschiedet. Unter der Regierung des nachfolgenden Königs fand die Schauspielkunst eine weit geringere Unterstützung und die Nachrichten sind so unbedeutend, daß es fast an allen interessanten Notizen fehlt; bis 1732 Joh. Karl von Eckenberg, genannt der starke Mann, erschien, dem es gelang, die erbetene Concession zu erlangen, und dem bald ein Privilegium als Hofkomödiant für alle preußischen und brandenburgischen Lande bewilligt ist. Doch ward ihm strenge Sittlichkeit anbefohlen und er verpflichtet, das was er erworben habe, nicht außerhalb Landes zu verwenden. Für letzteres mußte er sein auf der Friedrichsstadt belegenes Haus als Bürgschaft stellen. Aber auch Eckenberger bekümmerte sich nur um den Erwerb, nicht um die Kunst, und so hatte auch diese keineswegs von ihm den gewünschten Beistand zu erwarten. Von 1740 rechnet man in B. eine

neue Theaterepoche; Friedrich d. Gr. widmete auch den ausübenden Künsten seine Aufmerksamkeit, und unter diesen ward der Musik die erste Stelle eingeräumt. Es wurden mit bedeutendem Kostenaufwande ital. Sänger, franz. Schausp. und Tänzer verschrieben, und aus den vorhandenen tüchtigen deutschen Musikern eine königl. Capelle gebildet. Zum Schauplatz ward einstweilen der Kurfürstensaal im alten Quergebäude des königl. Schlosses errichtet. Zu dem Opernhause, dessen Entwurf Friedrich II. schon als Kronprinz selbst gemacht hatte, wurde 1741 durch den spätern Markgrafen von Schwedt der Grundstein gelegt, und von dem General-Baudirector, Freiherrn von Knobelsdorf, so rasch gefördert, daß bereits Ende 1742 die erste Oper: Cleopatra und Cäsar, darin aufgeführt werden konnte. Der Text dieser Oper war von Bottarelli, die Musik von Graun. 1741 erschienen von Eckenberg und sein Nebenbuhler Hilferding (Pantalon de Bisognosi genannt) wieder auf dem Schauplatz; der Erstere spielte in einer Bude auf dem Dönhofsplatz, der Letztere auf dem Rathhause; doch wußte Hilferding sich nur 2 Jahre zu halten, seine Verschwendung ruinirte ihn vollends und er mußte besiegt das Feld räumen. Aber auch Eckenberg fand seinen Sieger, er mußte Schönemann, der auf speciellen Befehl des Königs von Breslau kam, weichen, und weder er, noch Franz Schuch waren im Stande, dem Genannten die erworbene Concession streitig zu machen. Um diese Zeit war durch die Neuberin und Gottsched die Verbannung des Hannswursts in Ausführung gebracht worden; man wollte nur regelmäßige Stücke zur Darstellung bringen, die der leipziger Mäcen aus dem Franz. und Engl. zusammenleimte und Schönemann folgte ihnen hierin getreulich nach. Aber leider war diese Art und Weise nicht dazu gemacht, dem Publikum Sinn und Neigung für eine veredelte Bühne einzuflößen und bald sank die Bühne wieder in den frühern Zustand zurück. Um diese Zeit kam das erste Schäferspiel: die gelernte Liebe, von Rost zum Vorschein, und auch die komische Oper: der Teufel ist los, wurde nach einer Uebersetzung des Geheimenrath Bork zuerst gegeben, worin die Arien ohne Accompagnement gesungen wurden. Hierauf erhielt Franz Schuch 1754 die Erlaubniß, einige Zeit in B. zu spielen, welche indessen 1755 in ein Generalprivilegium für alle königl. Lande und Provinzen ausgedehnt wurde. Doch war er hauptsächlich daran Schuld, daß die Bühne wieder zu dem Standpunkt der Unbedeutendheit zurücksank, den sie vor Schönemann eingenommen hatte. Er und seine Frau waren ein guter Harlequin und Colombine, und hierauf fußend brachte er, zum Vortheil seiner Kasse, aber zum Verderbniß des Geschmacks, nur Burlesken und

extemporirte Komödien zur Aufführung. Eine Hoffnung zum Besserwerden gab der Besuch der Ackermann'schen Schauspielergesellschaft, die während einer Reise Schuchs in B. eintraf; doch wußte dieser die ungebetenen Gäste bald, kraft seines Privilegiums, zu vertreiben. Im Ganzen hat Schuch während seiner Wirksamkeit, außer einer Verbesserung im Orchesterwesen, Nichts für die Kunst geleistet. Bedeutendere Schausp. hielten nur immer sehr kurze Zeit bei ihm aus. Nach seinem Tode übernahm sein Sohn (1764) die Bühne und trat als Principal ganz und gar in die Fußstapfen seines Vaters. Er baute das Theater in der Behrenstraße, das lange Zeit in der Theatergeschichte B.s eine Rolle gespielt hat. Es war in einem Hofe zwischen 2 Gärten gelegen und der Eingang ging durch das Wohnhaus. Es hatte ein Parterre, eine Reihe Logen und eine Gallerie, auf der sich wie im Parterre einige Logen an der Seite befanden. Es war sehr unbequem und unzweckmäßig eingerichtet und hatte nur für ungefähr 600 Zuschauer Raum. 1766 kam Döbbelin, der spätere Director, auf einige Zeit nach B.; sein Einfluß auf den guten Geschmack war unverkennbar. Er hatte das zweite preuß. Privilegium erhalten und nahm sogleich eine große Reform vor. Er schaffte alle Musik ab, gab nur gute Stücke und machte daher schlechte Geschäfte, so daß er gezwungen wurde, wieder zur Oper zu greifen. Lessings Minna von Barnhelm wurde in 22 Tagen 19 Mal bei stets vollem Hause gegeben. Dieser Umstand und mehrere Reisen halfen ihm durch, bis er endlich 1771 doch zu Grunde ging. Von diesem Jahre an hat B. ein stehendes Theater. Als Schuch d. J. starb, erhielt der Director Koch dessen Concession und traf Anfangs 1771 in B. ein. Am 10. Juni eröffnete er sein Theater mit Miß Sara Sampson und einem Prolog von Rammler, und gleich diese erste Vorstellung fand einen außergewöhnlichen Beifall. Er starb 1775 und hinterließ den Ruf eines rechtschaffenen Mannes und tüchtigen Directors, der nicht nur für seine Kasse, sondern auch für die Interessen seiner Kunst überaus thätig gewesen war. Seine Witwe führte einstweilen das Theater fort, bis die Concession an den schon oben genannten Karl Theophilus Döbbelin (s. d.) überging, dessen merkwürdige Direction mit dem 17. April 1775 begann, an welchem Tage die feindseligen Brüder, Trauerspiel von Young, nebst einem Prolog und einem Ballet von Lanz: die Fischweiber, gegeben wurden. Seine Direction dauerte von 1775—1787. Er brachte Shakspeare's Tragödien, die ersten Productionen Goethe's und Schillers, Otto von Wittelsbach mit dem ganzen Troß der Ritterschauspiele und die ersten Iffland'schen Familiengemälde zur Aufführung. 1777 erschien Brockmann zu

Gastrollen in B., der damals von Hamburg kam, um sein Engagement beim k. k. Theater in Wien anzutreten. Er trat allein 12 Mal im Hamlet auf und war der erste Schausp., dem in B. die Ehre des Hervorrufens zu Theil ward. Abrahamson prägte eine Medaille auf ihn; eine Ehre, die bis dahin noch keinem deutschen Schausp. wiederfahren war. Döbbelin gab indessen zu viele Trauerspiele; das Publikum verlor das Interesse an seinem Theater und er sah sich genöthigt, dem Geschmacke der Zeit zu huldigen. Schröders Gastspiel 1778 brachte hierin nur eine kurze Unterbrechung zuwege. Ein Antrag, der diesem großen Schausp. und Director gemacht wurde (1780), ward abgelehnt und so blieb die Direction in den Händen Döbbelins, der zu wenig guter Wirth und von zu einseitigen Ansichten war, um der Bühne diejenige Würde zu verleihen, die man von ihr erwartete. Zum Andenken an den verstorbenen Lessing wurde am 24. Febr. 1781 auf der berliner Bühne eine Todtenfeier veranstaltet. Die Bühne zeigte ein Castrum doloris. Die Trauerrede war von Engel gedichtet und von Dem. Döbbelin gesprochen; Emilie Galotti machte den Beschluß. Nach dem Hinscheiden Friedrichs II. nahm sich König Friedrich Wilhelm II. des deutschen Theaters an. Er bestimmte eine Summe als jährlichen Zuschuß, räumte das königl. Komödienhaus, worin bis dahin nur französisch gespielt worden, ein, das von jetzt an Nationaltheater hieß; ließ die neuen Decorationen auf seine Kosten von Verona malen und gestattete die theilweise Benutzung der Garderobe des Operntheaters. So ward am 3. Dec. 1786 das Theater in der Behrenstraße mit „Henriette" und einer Abschiedsrede geschlossen, und am 5. Oct. wurde die erste Vorstellung im Nationaltheater gegeben, nämlich: Verstand und Leichtsinn, Lustspiel in 5 Acten, und ein allegorisches Ballet. Der König ernannte bald darauf eine Generaldirection, bestehend aus dem Geheimenrath von Beyer und den Professoren Engel und Rammler. Engel hatte besonders die künstlerische Leitung des Ganzen und ihm zur Seite stand Döbbelin als Regisseur. Diese neue Verwaltung begann mit dem 1. Aug. 1787 und dauerte bis 1789. Von diesem Zeitpunkte an, wurde die Bühne zum Range eines königl. Theaters erhoben und Döbbelin abgefunden. Unter den Mitgliedern, welche den Kern des gegenwärtigen Theaters bildeten, befanden sich auch Fleck (s. d.), der 1783 zu Döbbelin gekommen war und die berliner Bühne bis zu seinem 1801 erfolgten Tode nicht wieder verlassen hatte, und C. W. Unzelmann (s. d.), der 1821 sein 50jähriges Jubiläum feierte. 1794 gingen Engel und Beyer ab und der Geheimerath von Warsing übernahm die ökonomische Führung des Ganzen, wogegen die künstleri-

sche Leitung auf R a m m l e r überging. Fleck führte die Regie. Aber auch dies Verhältniß hielt sich nicht lange; schon nach 2jähriger Führung erhielt Warsing die erbetene Entlassung und die Direction ging nun auf den nach B. berufenen, berühmten I f f l a n d (s. d.) über. Die desfallsige Cabinetsordre ist vom 15. Dec. 1796 datirt. Ifflands Führung des berliner Hoftheaters gehört gewiß zu den seltensten und tüchtigsten Leistungen und die heilbringenden Folgen derselben wurden bald sichtbar. Eine der ersten, aber wichtigsten Einrichtungen Ifflands, die sich nicht nur für den Augenblick überaus nützlich wies, war die Stiftung einer Schule für angehende Schausp. und Schauspielerinnen, an deren Spitze er sich selbst stellte und Mad. Bethmann-Unzelmann und Fleck zu seinen Gehülfen wählte; es sind aus diesem Institute Künstler hervorgegangen, die noch jetzt der Stolz und die Freude der deutschen Bühne sind. Das Repertoire nahm unter ihm einen bedeutenden Aufschwung; er brachte die Arbeiten Schillers und Goethe's, Nathan den Weisen und viele andere Werke unsterblichen Ruhmes auf die berliner Bühne, und wirkte in jedem Sinne, sowohl als Vorstand, wie auch als Künstler für das wahrhafte Gedeihen der Kunst. Als einzelnes denkwürdiges Ereigniß bemerken wir noch, daß von 1804 an auch im Opernhause deutsche Vorstellungen gegeben wurden. 1806 fand eine Todtenfeier Schillers Statt. Man gab die Braut von Messina. Die ital. Oper, die seit 1740 ununterbrochen bestanden, wurde in Folge der unglücklichen Kriegsereignisse nach der Rückkehr des Königs nach Berlin aufgehoben. Sie gab jährlich während der Carnevalszeit nur 8 Vorstellungen, bei denen mit 2 Opern abgewechselt wurde. Der Zutritt war für ein gewähltes Publikum unentgeltlich und selbst kleine Truppenabtheilungen wurden wechselnd c o m m a n d i r t, dieselbe zu hören. Mit dem glücklichsten Erfolge führte Iffland das schwierige Geschäft bis zu seinem, 1814 erfolgten Tode fort, und mit ihm ging eine der glänzendsten und ehrenvollsten Perioden des berliner Theaters zu Ende. Zur einstweiligen Fortführung des Ganzen bildete sich darauf ein Comité, bestehend aus dem geh. Secretär E s p e r s t ä d t und den Bühnenmitgliedern U n z e l m a n n, B e s c h o r t, H e r d t und G e r n Vater, die den ihnen gewordenen schwierigen Auftrag mit Umsicht erfüllten, bis durch einen königl. Cabinetsbefehl 1815 die Leitung des Ganzen dem königl. Kammerherrn, Grafen v. B r ü h l (s. d.), übertragen wurde, der die Verwaltung dieses schwierigen Postens sogleich antrat. Das bedeutendste Ereigniß, das für das Theater von dem größten Nutzen war, und von dem Kunstgefühl und dem richtigen Blick des neuen Intendanten das rühmlichste Zeugniß ablegte, war das Engagement L u d w i g

Devrients u. des Wolff'schen (s. d.) Ehepaares, 3 Namen, die in der Kunstgeschichte unsterblich sind und dem Theater, dem sie angehörten, zum seltensten Schmucke dienten. Im 3. Jahre der Brühl'schen Verwaltung ging nach einer Probe von Schillers Räubern (29. Juni 1817 Mittags) das königl. Schauspielhaus mit seiner reichen Garderobe und allen Decorationen in Flammen auf. Der Bau des neuen Theaters wurde dem geh. Ober-Baurath Schinkel übertragen, der bis zum Mai 1821 sich dieses Auftrags auf das Ehrenvollste entledigte und die feierliche Eröffnung fand am 26. Mai mit einem Prolog von Goethe und desselben Dichters „Iphigenia" Statt, worin beide Wolff die Hauptrollen darstellten. Die erste Oper, welche in diesem Hause gegeben wurde, war der Freischütz. Nachdem Graf Brühl, sowohl durch die immer größere Bereicherung des Repertoires mit werthvollen Dichterwerken, so wie durch Engagirung der bedeutendsten Kräfte für Oper und Schauspiel, der Bühne einen stets höhern Glanz verliehen hatte, sah er sich endlich nach einer 13jährigen Leitung genöthigt, seines geschwächten Gesundheitszustandes halber, um die Entlassung von diesem Posten zu bitten, die ihm auch nach mehrmaligem Ansuchen auf die ehrenvollste Weise geworden ist. Nach einem so tüchtigen Führer war es nicht leicht, einen Nachfolger zu finden, der alle Intentionen seines Vorgängers nicht allein erkannte und zu würdigen wußte, sondern auch in dieselben einging, da nur auf diese Weise die Einheit des Ganzen zu erhalten war. Und das Institut sowohl, als auch das Publikum darf sich zu der Erwählung des Grafen v. Redern (s. d.) Glück wünschen, da dieser nicht allein die ihm anvertraute Kunstanstalt im Geiste Brühls verwaltete, sondern auch die Umstände gewandt zu benutzen, rasch mit der Zeit fortzuschreiten und jedes etwaige Hemmniß geschickt aus dem Wege zu räumen wußte, wohl erkennend, daß der Baum der Kunst nur dann zu gedeihen vermag, wenn er unausgesetzt einer sorglichen Pflege genießt. Leicht ist ihm seine Verwaltung nicht gemacht worden; denn abgesehen von den immerwährenden Verdrießlichkeiten und oft erfolglosen Bemühungen, die mit der Führung eines solchen Geschäfts stets verbunden sind, hat das Theater in den letzten Jahren Verluste gehabt, die in dem Personale die empfindlichsten Lücken hervorbrachten. Nach einander sind Wolff, Devrient d. Ä., Rebenstein und Lemm gestorben, Mad. Seidler, Beschort u. Krüger (s. d. a.) gingen ab, und noch so manche andere unwillkommene Veränderung trat ein, die sich unangenehm fühlbar machte. Um so mehr Ehre gebührt der leitenden Umsicht, die das Repertoire bei seinem alten Glanze zu erhalten und das Personal zu ergänzen wußte. Ein Verein von Künstlern und Künstlerinnen ziert

jetzt die berliner Bühne, der in Deutschland in dieser Vollkommenheit schwerlich nochmals angetroffen werden möchte, und das berliner Theater geht einem Ziele entgegen, das nur Wenige überhaupt erkennen und nur denen erreichbar ist, die mit Verleugnung persönlicher Interessen, ein höheres Kunstprinzip sich zur unwandelbaren Norm nehmen. Die Oper, das recitirende Schauspiel und das Ballet sind nicht getrennt, sondern stehen unter einer Verwaltung, deren Chef der Graf W. von Redern ist. Ihm beigegeben sind die Hofräthe Esperstädt und Teichmann. Regisseure sind Esperstädt, Weiß, C. Blum und Stawinsky. Das Schauspiel zählt 16 männliche und 17 weibliche Darsteller, von denen Seydelmann, Rott, Gern, Rüthling, Schneider, Grua, Stawinsky, Weiß und Crüsemann, so wie die Damen Wolff, Crelinger, Ch. von Hagn, Bertha und Klara Stich, H. Erck (s. d. a.) besonders hervorzuheben sind. Bei der Oper, die 13 Sänger und 8 Sängerinnen zählt, werden Blume, Bader, Devrient, Eichberger, Mantius, Wauer, Zschiesche, so wie die Damen von Faßmann, Löwe, Grünbaum (s. d. a.) besonders genannt. Engagirt sind 28 männliche und 36 weibliche Choristen, doch wird der Chor bei großen Opern durch Extra-Choristen bedeutend verstärkt. An der Spitze der Capelle steht der General-Musikdirector und erste Capellmeister Spontini (s. d.), und unter ihm die Musikdirectoren Möser u. Henning. Balletmeister ist Hoguet (s. d.). Unter den 7 Solotänzern zeichnen sich Stullmüller u. Taglioni, unter den 6 Solotänzerinnen Mad. Taglioni besonders aus. Vorstellungen finden täglich, mit Ausnahme des Charfreitags und des Sterbetags der Königin Louise, Statt. Die große Oper und das Prachtballet werden vorzugsweise im Opernhause, das Singspiel und das recitirende Drama im Schauspielhause gegeben; doch wird hierbei keine feste Regel befolgt. Außerdem spielt die Gesellschaft auf dem Stadttheater zu Potsdam und in den Sommermonaten im Schloßtheater zu Charlottenburg. Die Vorstellungen beginnen jedesmal um 6 Uhr Abends. Vorstellungen nur für den Hof finden noch Statt: in B. im Prinzessinnen-Palais und in Potsdam im neuen Palais, so wie in den verschiedenen Palais der königl. Prinzen. Die Eintrittspreise gehen von 1 Thlr. (bei erhöhten Preisen von 1 Thlr. 10 Sgr.) bis zu 7½ Sgr. Schließlich noch einige Worte über die beiden großen Theater B.s. Das Opernhaus, am Opernplatze gelegen, ist ein Oblongum, 261 Fuß lang und 103 Fuß breit. Die Hauptfaçade hat eine Doppeltreppe, die zu einer Säulenlaube von 6 korinthischen Säulen führt, die ein Giebeldach mit den Statuen des Apoll, der Melpomene und Thalia tragen. Im

Giebelfelde liest man die Inschrift: **Fridericus Rex Apollini et Musis.** In der Säulenlaube stehen die 4 Statuen des Aristophanes, Sophokles, Menander und Euripides. Unter derselben ist der Haupteingang. Die Tiefe der Bühne bis an die Lampen beträgt 88 Fuß und das Haus, welches 4 Reihen Logen, ein Parquet und ein Parterre enthält, faßt circa 2500 Menschen. Die große königl. Loge befindet sich dem Proscenium gegenüber, ist ein runder Säulentempel und geht zwischen dem ersten und zweiten Rang hindurch. Durch eine Maschinerie kann das Parterre und Parquet mit der Bühne in gleiche Höhe gebracht werden und bildet dann einen Saal, der bequem über 4000 Menschen faßt, der zu Redouten rc. benutzt wird. Der hier befindliche Concertsaal wird zu einem Attelier der Decorationsmaler verwendet. Uebrigens besitzt das Haus eine Wasserkunst, durch welche 500 Eimer Wasser auf einmal bis an den Giebel gebracht werden und jede Feuersgefahr sogleich abgewendet werden kann. Das von Schinkel 1819 und 20 erbaute Schauspielhaus ist 245 Fuß lang; 115 Fuß messen die Seitenflügel und mit der Gruppe des Apoll, die auf der Spitze des Gebäudes steht, ist es 120 Fuß hoch. An der Hauptseite tritt eine 85 Fuß breite und 28 Stufen hohe steinerne Treppe hervor, die zu einem Peristyl von ionischen Säulen führt. Zu beiden Seiten der Treppe sind Eingänge für die Fußgänger; die Wagen fahren unter der Treppe vor. Diese selbst dient nur zum Ausgang und dies auch nur im Sommer. Das untere Stockwerk enthält gewölbte Magazine zur Aufbewahrung von Decorationen, die Kastellanswohnung, die Theater-Hauptkasse und das Billetverkaufs-Büreau. Im mittleren Quergebäude befindet sich das Theater, welches so hoch liegt, daß man erst im 2. Stock ins Parterre gelangt. Den 1. und 2. Ranglogen ist ein Balkon vorgebaut. Sämmtliche Plätze fassen 1500 Zuschauer. Die Intendantur-Bureaux sind in den obern Stockwerken. Der in diesem Hause befindliche Concertsaal liegt an der Südseite desselben. Er ist 76 Fuß lang, 44 Fuß breit und 43 Fuß hoch und faßt mit den Gallerien 1500 Personen. In diesem prachtvoll eingerichteten Saal, so wie in den Vorsälen, sieht man die Büsten berühmter Componisten, Dichter und Schauspieler. Hier geben reisende Virtuosen ihre Concerte und zur Carnevalszeit finden hier Subscriptionsbälle Statt. — Außer den königl. Hoftheatern besteht in B. noch ein öffentliches Theater, das königstädtische. 1822 suchte der ehemalige Kriegscommissär, jetzige Commissionsrath Friedr. Cerf (s. d.), um die Concession zur Errichtung eines Theaters nach, die ihm auch vom Könige ertheilt wurde. Er suchte nun einen Actienverein zu bilden, der das nöthige Capital hergab und als dadurch 120,000 Thlr. zu=

sammengebracht waren, wurde ein Haus am Alexander=Platze gekauft und von dem Hofbauinspector Ottmer und dem Maschinenmeister Friedrich in ein Theater umgeschaffen. Das Haus, dessen Zuschauerraum 1500 Personen faßt, ist freundlich und geschmackvoll und hinsichtlich der innern Zweckmäßigkeit dürfte es nicht leicht von irgend einem andern übertroffen werden. Am 4. August 1824 wurde dasselbe von Caroline Bauer (s. d.) mit einem Prologe, dem Lustspiele: der Freund in der Noth, und dem Singspiele: die Ochsenmenuett, eröffnet. Wie das Leopoldstädter Theater in Wien, sollte das königstädtische in B. eine Volksbühne sein und in Ermangelung eigener localen Productionen waren es anfänglich auch vorzüglich wiener Localstücke, aus denen das Repertoire bestand. Die Leitung des Theaters hatte ein Ausschuß der Actionäre übernommen und ein sehr achtbarer Künstlerkreis war für dasselbe gewonnen. So groß nun Anfangs der Zulauf zu dem neu errichteten Theater war, so karg wurde der Besuch, als der Reiz der Neuheit verschwand und das sehr beschränkte Repertoire es nicht vermochte, das Publikum dauernd anzuziehen. In der Concession war die große Oper, die eigentlich ernste Oper, die Tragödie und das große Schauspiel den königl. Hoftheatern vorbehalten und die königstädter Bühne war also auf das Lustspiel, die Posse, das Melodrama und die komische Oper beschränkt. Und auch in diesem beschränkten Kreise war noch Alles das ausgeschlossen, was sich auf dem Repertoire der Hoftheater befand; dem königstädtischen Theater standen also von neuen dram. Erscheinungen nur diejenigen zu Gebot, die von den Hoftheatern nicht aufgeführt wurden und von den ältern Werken diejenigen, die seit 2 Jahren auf den Hofbühnen nicht erschienen waren. Unter diesen drückenden Verhältnissen suchte die Direction besonders die komische Oper en vogue zu bringen und es gelang ihr für dieselbe 1825 ein Ensemble zu schaffen, in welchem die Namen Henriette Sontag, beide Spitzeder, Jäger, Wächter und Schmelka (s. d. a.) glänzten und welches im gesammten Deutschlande kein gleiches hatte; das Ganze wurde vom Capellmeister Stegmayer (s. d.) trefflich geleitet. Dies war die Blüthenzeit des königstädtischen Theaters; aber unmöglich konnte die Oper in diesem Glanze erhalten werden; die Sontag schied und ihr Verlust allein war unersetzlich, manchen andern, der die Bühne schmerzlich traf, nicht zu erwähnen. Volksdichter waren nicht vorhanden und so sehr auch Angely und von Holtei (s. d.), welcher letztere für die königstädtische Bühne das deutsche Liederspiel erschuf, sich anstrengten und wie sehr auch ihre rastlosen Bestrebungen Anerkennung fanden und verdienten, sie allein vermochten

das neue Theater nicht zu halten; die finanziellen Verhältnisse desselben geriethen 1829 in einen solchen Zustand, daß ein Arrangement zu Stande kam, welches einem Fallissement sehr ähnlich sah. Cerf übernahm nun das Theater für eigene Rechnung und führte es bisher mit wechselndem Erfolge. Es gelang ihm, eine Milderung der drückenden Bedingungen und einen weitern Spielraum für das Repertoire zu erlangen, selbst bedeutende Geldzuschüsse wurden ihm durch die Gnade des Königs zu Theil. Seitdem ist vorzugsweise die ital. Oper auf dem königstädter Theater gepflegt worden und B. hat dieser Bühne allein die Bekanntschaft mit den neuern Componisten zu danken; auch das Lustspiel und besondes die Localposse fand sorgfältige Pflege und tüchtige Darsteller, wie denn überhaupt die unvermeidliche Rivalität mit den Hoftheatern eine ungewöhnliche Regsamkeit und das rüstigste Streben hervorrief. Ob es sich bestätigt, daß auch dieses Theater zum Hoftheater erklärt und die Verwaltung desselben mit der der beiden Hoftheater vereinigt werden soll, dürfte die nächste Zukunft lehren. In dem gegenwärtigen Personal des königstädter Theaters heben wir besonders die Namen Beckmann, Eicke, Genée, Plock und Schwanfelder, so wie unter den Damen die Beckmann, Dieckmann, Grabowski, Hähnel und v. Zahlhas hervor. Ein eigenes vollständiges Orchester ist engagirt und steht unter der Leitung des auch als Componist bekannten Capellmeisters Gläser (s. d.). — Unter den zahlreichen Liebhabertheatern B.s ist die Urania besonders zu nennen; sie ist eine wahrhafte Pflanz- und Bildungsschule jugendlicher Talente und hat der deutschen Bühne schon manchen trefflichen Darsteller geliefert. (H. S. u. A. C.)

Bĕrlioz (Hector), geb. zu la Coté St. André 1803, wurde zum Arzte bestimmt und widmete sich aus Gehorsam diesem Studium, griff aber bald zur Musik, lernte die Flöte und fing ohne allen Unterricht zu componiren an, wobei er natürlich nur ein lächerliches Chaos von Noten hervorbrachte. Er ging nach Paris, um Anatomie zu studiren, verließ hier die Medicin und widmete sich trotz aller Bitten, Drohungen, ja trotz der förmlichen Verstoßung der Eltern der Musik. Zuerst nährte er sich als Chorist am Théâtre des nouveautés, dann als Gesangslehrer kärglich, und gab sich nebenbei der Composition ganz nach Neigung hin. Zwei Preise der Academie, die ihm für kleinere Musikstücke zu Theil wurden, verbesserten seine Lage. Er reiste nun nach Italien und zog durch sein abenteuerliches, regelloses Leben, wie durch den excentrischen Charakter seiner Compositionen die vollste Aufmerksamkeit auf sich. 1838 brachte er eine fünfactige Oper: Benvenuto Cellini, aufs Theater, die den aufs Höchste gesteiger-

ten Erwartungen nicht entsprach und nach einigen Aufführungen wieder zurückgelegt wurde. Die musikal. Welt Frankreichs ist getheilt in der Beurtheilung B.s: die Einen erklären ihn für einen Fantasten, dem Genie und Schöpferkraft mangeln, die Andern für ein Genie im eigentlichsten Sinne, das sich in die Fesseln einer Schule nicht schmiegen will und kann. Er selbst erklärt: daß man den Menschen in seinen Compositionen studiren müsse. (3.)

Bern (Theatergesch.), s. Schweizer Theater.

Bernācchi (Antonio), Castrat, geb. zu Bologna um 1700, bildete sich unter dem berühmten Pistocca und trat 1722 zuerst als Sänger mit größtem Beifall auf. In Italien, Deutschland und England reiste er wechselnd umher, fand überall enthusiastische Anerkennung (man nannte ihn König der Sänger), aber nie einen dauernden Aufenthalt. In Italien gründete er mehrere Gesangschulen, aus denen die trefflichsten Sänger hervorgingen und man kann ihn jedenfalls als den Gründer des neuern ital. Gesanges betrachten. Todesjahr unbekannt. (3.)

Bernārd. 1) (Katharine), geb. zu Rouen, starb zu Paris 1712. Schrieb außer mehreren Romanen die Trauerspiele: Laodamie, Paris 1689, und Brutus, ebend. 1690, die ihr einen großen Namen machten. 2) (Pierre Joseph), geb. 1710 zu Grenoble, Bibliothekar im Schlosse Choisy=le=Roi, verlor aber 1771 gänzlich das Gedächtniß; starb 1775. B. dichtete im heitern Genre, hielt sich aber nicht fern von allzu sinnlichen Elementen. Seine Dramen: la lyre enchantée und Anacréon befinden sich nebst seinen poésies diverses in seinen Werken, Paris 1796. Zu seinen besten Arbeiten gehört die Oper: Castor et Pollux (von Rameau componirt). 3) (Leon), Director des Théâtre de la Gaîté. Seine ersten Versuche machte er auf dem Théâtre de Madame. Dann ging er nach Bordeaux, von wo er nach Paris zurückkehrte, um bei der Eröffnung des Gymnase zu debutiren. Seine Heiterkeit und Sicherheit setzten in Erstaunen, bald ging er zum Feydeau, blieb aber auch bei diesem nicht lange, sondern trat zum Vaudeville, wo er erst seinen eigentlichen Wirkungskreis gefunden zu haben schien. Jetzt führt er die Direction der Gaité. Seine Ankündigungen als Director locken hier eben so, wie seine Darstellungen als Schausp. (H. M. u. A.)

Bernardēlli, ein Italiener, Balletmeister in Moskau, wo er 1832 an der Cholera starb. Seine beiden Töchter sind erste Tänzerinnen des großherzogl. Hoftheaters in Schwerin, wohin sie in Begleitung Koblers gekommen sind, und mit Recht sehr beliebt. (H... t.)

Bernārdi, 1) (Francesco, gen. **Senesimo),** geb. zu Siena um 1680, betrat als Castrat 1702 die Bühne und ging bald darauf nach Deutschland, wo er bei der ital. Oper in Dresden angestellt wurde. 1720 gewann ihn Händel für die Oper zu London, wo er mit 3000 Guineen jährlich angestellt wurde und ungeheures Glück machte. Ein Zwist mit Händel trieb ihn jedoch bald nach Italien zurück, wo er noch geraume Zeit an den größten Theatern, besonders in Florenz wirkte und dort später starb. B. hatte eine überaus reine und schöne Stimme, die unglaublichste Kehlenfertigkeit und ein seltenes Darstellungstalent. 2) (Franz), Schausp., geb. in Unteröstreich 1767, betrat 1785 das Theater mit glänzendem Erfolge, ging bald nachher nach Brünn, wo er über 12 Jahre blieb und dann ein Engagement beim k. k. Hoftheater zu Wien erhielt, wo er um 1805 starb. In Väter- und alten Charakterrollen leistete er Vorzügliches. (3. u. B.)

Bērnardon (eigentlich Herr von Kurz), geb. in Wien um 1715, betrat hier, ein ungemeines Talent fürs Niedrigkomische fühlend, 1737 das Theater, wo er, später Director, lange Zeit hindurch sowohl durch seine selbst gefertigten Stücke, als durch sein Spiel Beifall fand. Seine Stücke waren so dumm wie nur möglich und Maschinen, Feuerwerke, böhm. Liedchen, Kinder, Pantomimen, Frazzen, Zoten als Hebel benutzt, aber dem damaligen Zeitgeschmack angepaßt; so hieß eins: B. im Tollhause, ein anderes: B., der kalekutische Großmogul, noch andere: der dreißigjährige ABCschütz, der Feuerwedel der Venus u. s. w. Der Charakter dieses stabilen Theaterheros war dem des Scapino der ital. Maskenkomödie ähnlich. Dies Genre nannte man **Bernardoniaden,** und sie fanden nicht nur in Wien auf dem leopoldstädter Theater ungemeinen Beifall, sondern wurden auch im übrigen Deutschland gegeben. Veredelt schon waren die Donaunymphe, die Teufelsmühle, die Sternenkönigin u. s. w. Als der Zulauf in Wien anfing nachzulassen, reiste er mit einer Truppe nach den Reichsländern, errichtete 1774 eine Truppe in Warschau, gab dieselbe aber nach einigen Jahren auf und starb 1786. (L.)

Bernascōni, 1) (Andrea), geb. 1712 zu Marseille, trieb Anfangs die Musik nur zum Vergnügen, mußte sie aber, als sein Vater, ein reicher Kaufmann, durch verfehlte Speculationen zu Grunde ging, als Erwerbszweig benutzen. Anfangs gab er Unterricht, dann versuchte er sich als Componist und richtete sich dabei mit schlauer Berechnung ganz nach dem herrschenden Geschmacke, weßhalb seine erste Oper 1740 trotz ihres geringen Kunstwerthes sehr gefiel; ihr folgten schnell nacheinander 5 andere mit gleichem Erfolge; diese setzten ihn in den Stand, ganz der Kunst zu leben. Er

machte eine Reise durch Italien und Deutschland, kam nach München und wurde daselbst als Hofcapellmeister angestellt. Hier schrieb er noch 15 Opern, die sämmtlich Beifall fanden. Er starb daselbst 1784. B.s Compositionen haben viel Angenehmes, Leichtes, Gefälliges und Effectvolles; aber eben so viel Verfehltes, Leeres und Gehaltloses; Gediegenheit und Kunst ist durchaus nicht darin zu finden. Daher überlebten sie denn auch ihren Schöpfer nicht lange. Er ist in Bildung, Schicksal und Resultaten seiner Arbeiten ein Seitenstück oder Vorbild von Auber. 2) (Antonia), geb. 1741 zu Stuttgart, Stieftochter des Vor., die jedoch seinen Namen annahm; bildete sich unter der sorgfältigen Leitung ihres Vaters und betrat 1767 die Bühne als Sängerin mit dem glücklichsten Erfolge. Eine Kunstreise durch Deutschland und Italien brachte ihr die Anstellung beim k. k. Operntheater in Wien 1770, dessen Zierde sie geraume Zeit war; sie starb um 1803. (3.)

Bērnburg (Theatergesch.), Stadt an der Saale mit 5300 Einw. und altem Schlosse, eigentlich Residenz der Herzoge von Anhalt-B. Das dortige Theater ist am Ende des vor. Decenniums auf Kosten der Stadt, die durch einen wesentlichen Beitrag vom Herzog unterstützt wurde, erbaut und sehr anmuthig in der Nähe des Schlosses auf dem sogen. Berge gelegen. Es faßt ungefähr 800 Personen, die in Parterre, einer Reihe Logen und Gallerie bequem Raum finden. Gewöhnlich residirt der Herzog alljährlich einige Zeit in B. und während dieser Zeit kommt sowohl die Schauspielergesellschaft, als auch die Capelle von Ballenstädt nach B. Der Unternehmer hat in B. eine billige Abgabe zu entrichten, genießt jedoch die fürstl. Unterstützung fort. Die Gesellschaft ist fast stets dieselbe, die in Ballenstädt (s. d.) Vorstellungen gibt. (R. B.)

Bērni (Francesco), geb. zu Ferrara 1610; st. 1673. Prof. der schönen Wissenschaften zu Ferrara, Günstling des Papstes Innocenz X., vom Herzog von Mantua zum Grafen ernannt. Seiner Zeit berühmt als Schauspieldichter. Elf seiner Dramen erschienen zu Ferrara 1666. (M.)

Berretōni (Arcangiolo), Italiener, debutirte 1826 in Neapel, war dann 4 Jahre in Florenz, Neapel, Vincenza, Venedig und Wien, wo er bedeutende Parthien sang, begab sich hierauf 4 Monate nach London und kam dann mit der ital. Oper nach Paris, wo er sehr gefiel. Seine Stimme ist ein schöner, tiefer Tenor. In Wien sang er auch ernsthafte und komische Baßparthien. Sein Spiel ist seinem Gesange keineswegs gleich. (R. S.)

Bērthault (Julie), sang Anfangs auf Provinzialtheatern, war dann erste Sängerin in Toulouse und später in

Brüssel, wo sie mit Beifall überschüttet wurde. 1837 debutirte sie in der komischen Oper zu Paris mit dem größten Beifall als Zerline im Fra Diavolo. Dem. B. ist noch jung, hat ein lebhaftes, geistreiches Auge und ist nicht nur als Sängerin, sondern auch als Schauspielerin sehr brav. Ihre Stimme ist Mezzosopran und sie weiß diesen durch Lieblichkeit und das Feuer ihres Spieles im höchsten Grade geltend zu machen. (A.)

Bĕrthold, 1) (Ernst), geb. in Zwickau um 1780, glänzte geraume Zeit als erster Bassist an den Theatern zu Frankfurt a. M., Hamburg, Kassel 2c., und wird sowohl seiner schönen Stimme, als seines durchdachten Spieles wegen gerühmt. Er lebt jetzt pensionirt in Kassel. 2) (Gotthelf Leberecht), geb. 1796 zu Brand im sächs. Erzgebirge; vom Gymnasium zu Freiberg trieb ihn die Neigung zur Bühne und er betrat dieselbe 1815 als Bassist zu Chemnitz. 2 Jahre zog er mit kleinen Gesellschaften in Weißenfels, Eisenberg, Naumburg, Merseburg, Köthen, Ballenstädt, Bernburg und Halberstadt umher, ging dann zu Mad. Walther nach Braunschweig und debutirte dort mit Beifall als Alcidor in Aschenbrödel. Als 1818 in Braunschweig ein Hoftheater errichtet wurde, ward B. bei demselben angestellt und kehrte, als er um seinen contractlichen Verpflichtungen zu genügen, noch eine Reise mit Mad. Walther gemacht hatte, Anfang 1819 nach Braunschweig zurück, wo er bis 1827 das Fach eines 2. Bassisten zur allgemeinen Zufriedenheit ausfüllte. Immer mächtiger erwachte indessen in B. die Neigung für die Komik und diese veranlaßte ihn, ein Engagement als Baßbuffon und Komiker in Düsseldorf anzunehmen. Es zeigte sich bald, daß B. nun erst seinen rechten Wirkungskreis gefunden; er machte in Aachen und Düsseldorf außerordentliches Glück und erhielt 1828 einen Ruf an das Hoftheater in Kassel, wo er mit gleichem Beifall auftrat. Als dieses 1832 aufgelöst wurde, nahm B. Engagement beim Stadttheater in Leipzig, wo er noch jetzt zu den Lieblingen des Publikums gehört. B. hat eine kräftige und sonore Baßstimme und ein außerordentliches komisches Talent, welches in den verschiedensten Richtungen wirkt. Sein Bartolo im Barbier und der Meister Stracks in Sänger und Schneider dürfen als Muster hingestellt werden; gleich ausgezeichnet ist sein Leporello, sein Schelle und der Schuster- und Trödler-Cyclus der Nestroyschen Localpossen, die B. höchst glücklich der Localität anpaßt. Seine Individualität und sein Humor kommen ihm trefflich zu Statten und machen ihn auch außer der Bühne zum gesuchten Gesellschafter. (3. u. R. B.)

Bĕrtin, geb. zu Paris um 1680, bildete sich unter Lully und wurde später Pianist des Herzogs von Orleans.

Er schrieb die Opern: Cassandra, Diomede, Ajax, le jugement de Paris und les plaisirs de la campagne, die von 1706—19 auf den pariser Theater erschienen und außerordentlich gefielen. Der Componist wurde indessen weit höher geschätzt, als seine Werke es verdienen, die bei aller Wohlgefälligkeit und Anmuth doch nur sehr geringen Kunstwerth hatten. Er starb zu Paris 1756. (3.)

Bertinăzzi (Karl Antonio), geb. 1713, Sohn eines sardinischen Offiziers, wählte auch die militärische Laufbahn. Der frühzeitige Tod seines Vaters zwang ihn aber, sich durch Fecht= und Tanzunterricht das Leben zu fristen. Bei Gelegenheit mehrerer extemporirten Komödien, die er mit andern jungen Leuten aufführte, fühlte er, daß er zum Theater geboren sei und machte in Bologna unter der Maske des Arlequino seinen ersten Versuch vor dem Publikum. Niemand erkannte ihn, aber Alles war entzückt über den Anstand und die Leichtigkeit des neuen Schausp. Er durchzog nun ganz Italien und reiste endlich mit den Geschwistern Casanova nach Paris, um sich dort bei der ital. Truppe zu engagiren. Man fürchtete für sein erstes Auftreten, weil Thomassini (s. d.), sein Vorgänger, noch zu beliebt beim Publikum war, und der Schausp. Rochard mußte einen Prolog halten, um die Nachsicht desselben für den Debutanten zu erflehen. Gegen alle Erwartung machte er Furore und spielte 42 Jahre lang zu Paris die Rolle des Arlequin mit immer gleichem Beifall. Auch einige Stücke hat man von ihm, ganz regellos zusammengeworfene Scenen aus dem Interregnum der Commedia dell' arte und des regelmäßigen Lustspiels. Er starb als der größte Hypochonder 1782. (L.)

Bertinŏtti (Signora), geb. um 1766, wirkte wechselnd auf den größern Theatern Italiens und erwarb sich nicht allein den Ruf einer trefflichen Sängerin, die mit der schönsten Stimme eine seltene Fertigkeit und hohe Kunstbildung verband, sondern auch den eines durchaus achtungswerthen, edeln Weibes. Zuletzt war sie am Theater in Florenz angestellt, wo sie 1806 starb. (3.)

Bĕrton, 1) (Pierre Montan), geb. zu Paris 1727 von sehr wohlhabenden Eltern, die ihm eine sorgfältige Erziehung gaben und ihn in der Musik unterrichten ließen. Seiner Neigung zu letzterer folgend ging er indessen gegen den Willen seiner Eltern 1743 als Tenorist zum Theater. Da die Eltern ihm alle Unterstützung entzogen und da er zum darstellenden Künstler keinen Beruf hatte, auch seine Stimme bald abnahm, so sang er nur 2 Jahre in Paris und Marseille und widmete sich dann der Composition. Seine erste Oper: Erosine, die er seinen Eltern dedicirte, brachte eine Versöhnung zu Stande und so kehrte er 1753 nach

Paris zurück, wo er bald nachher Orchesterdirector, 1774 aber Generaldirector der Academie und Oper wurde. In dieser Stellung hat er durch Fleiß und Kenntnisse sehr wohlthätig gewirkt und jene Institute blüheten herrlich unter seiner Leitung; componirt hat er indessen wenig. 1778 legte er wegen Kränklichkeit seine Stelle nieder und starb 1780. 2) (Henri Montan), Sohn des Vor., geb. um 1750 zu Bordeaux, widmete sich unter der Leitung seines Vaters der Composition und schrieb von 1770 bis 1800 über 12 Opern, die in Paris sämmtlich, auch übersetzt theilweise in Deutschland mit großem Erfolge gegeben wurden. Sie sind alle im rein franz. Style gehalten, angenehm und wohlthuend, melodiös und pikant, aber ohne wahrhaft künstlerische Einheit und Tüchtigkeit. 3) (François), dessen Sohn, ebenfalls Componist, schrieb mit Glück Einiges für die Bühne. (3.)

Bertōni (Ferdinando), geb. zu St. Malo bei Venedig 1727, Organist, dann Capellmeister am Conservatorium zu Venedig. 1786 bis 1800 lieferte er 33 Opern. Ihrem Zwecke entsprochen, d. h. für die kurze Zeit gefallen, haben alle seine Compositionen, die übrigens nur Nachahmungen der Gluckschen Weise waren, in allen Städten, mit Ausnahme von Rom, wo 1780 die dorthin gesandte Oper gänzlich durchfiel. Er st. zu Venedig 1801. (3.)

Bērtuch (Friedrich Justin), geb. 1748 zu Weimar. Seine industrielle Thätigkeit auf dem Gebiete der Literatur ist bemerkenswerth. B. lieferte die erste deutsche Uebersetzung des Don Quixote und erweckte überhaupt unter den Deutschen den Sinn für span. und portug. Literatur; er wurde mit Schütz Gründer der hallischen allgemeinen Literaturzeitung, welche damals die einzige ihrer Art war, und machte sich durch sein Bilderbuch (201 Hefte) populär. In den siebziger Jahren des vor. Jahrh. arbeitete er auch Mehreres fur die Bühne; er schrieb ein Monodrama: Polyxena, für Mad. Koch, welches von Schweizer, Componisten der Wielandschen Alceste, in Musik gesetzt wurde, aber wenig Beifall erhielt, und richtete die Elfride des Mason und die Ines de Castro des La Motte für die Seylerische Bühne ein. Die beiden letztern waren lange Zeit hindurch Lieblings- und Kassenstücke. B. st. als weimar. Rath 1822. (H. M.)

Berūf. Der bekannte, freilich in ganz anderem Sinne, als hier gemeint ist, zu verstehende Bibelvers: Viele sind berufen, aber wenige ausgewählt, darf auf die Vielen, welche sich für das Theater berufen glauben, wohl angewandt werden; auch unter ihnen sind im Ganzen nur Wenige ausgewählt. Modificirt würde jener Spruch der Bibel hier besser passen: Wenige sind, aber Viele glauben sich berufen, zumal jetzt, wo der Dilettantismus so außerordentlich überhand

nimmt und der Eine sich für das Theater qualificirt glaubt, weil er eine leidliche Figur und ein kräftiges Organ besitzt, der Andere, weil er einmal auf einem Liebhabertheater ein leicht zu befriedigendes Publikum enthusiasmirt hat, der Dritte, weil er überhaupt einen dunkeln Trieb zum Theater in sich fühlt und diesen Trieb sich zu Gunsten als innern B. auslegt. Nicht minder zahlreich sehen wir Unberufene gegenwärtig in allen Künsten und schönen Wissenschaften, in der Literatur, der Malerei und der Musik thätig sein. Ob Jemand zu irgend einer Kunst innern B. hat, läßt sich im Voraus, ehe seine Leistungen einen Beweis davon gegeben, schwer entscheiden; oft ist dieser B. sogar wirklich vorhanden, ohne daß die ersten Leistungen ein gültiges Zeugniß ablegen und eher auf das Gegentheil schließen lassen, was oft nur eine Folge von Unbehülflichkeit, Ungewohntheit, Befangenheit und Aengstlichkeit oder sonst mißgünstig einwirkender Umstände ist. So gelangen dem berühmten Ludwig Devrient seine Debuts nicht in dem Maße, daß man ihm einen für seine Zukunft entscheidenden B. hätte zugestehen sollen, und auch Seydelmann ist lange Zeit dunkel und unbeachtet geblieben. Dies findet gerade auf der Bühne oft bei den entschiedensten Anlagen und wirklichem Genie Statt. Die Ursachen liegen nah. Das Genie schafft, träumt, gährt, bildet im Stillen, macht sich sein Ideal, aber es ist unbeholfen, eckig, steif, scheu und bescheiden und fürchtet für den Erfolg; es macht große Ansprüche an sich, ohne daß es glaubt, ihnen und mithin sich selbst genügen zu können. Dieser große Maßstab, den es an sich selbst legt, drückt es Anfangs nieder, hemmt und beklemmt es. Allmählich wachsen ihm die Schwingen, es bürgert sich auf der Bühne ein, die Gesticulation und die Mimik, die Declamation und Recitation werden ihm durch Uebung geläufig, sein Selbstbewußtsein nimmt zu; der große geniale Künstler, den wir Alle bewundern, steht plötzlich vor uns und eilt mit Riesenschritten seiner Vollendung entgegen. Die Mittelmäßigkeit, die sich berufen glaubt, tritt dagegen oft viel kecker, selbstbewußter und gewandter auf, die äußerlichen Formen stehen ihr vollkommen zu Gebote, man spricht von B. und Hoffnungen erweckendem Talent; plötzlich bleibt der Mittelmäßige stehen, an ein Fortschreiten ist nicht zu denken, man weist ihm bedeutendere Rollen zu, aber er verdirbt sie, die Neigung des Publikums wendet sich von ihm ab, seine Laufbahn ist bereits mit den ersten mittelmäßigen Erfolgen beschlossen. Diesem Mittelmäßigen fehlte nichts als der innere B., äußerlich hatte er Alles: Figur, Organ und ein gewisses savoir faire. Mit allen diesen schätzenswerthen Eigenschaften und Fähigkeiten war er aber immer noch nicht berufen, ein großer Künstler oder überhaupt

nur ein Künstler zu werden. Dieser Scheinberuf ist leider sehr allgemein geworden, während der eigentliche innere B., das entschiedene Talent und das schwungvolle Genie immer seltener werden. Diese Erfahrung ist nicht abzuläugnen, denn sie gibt sich jedem Beobachter von selbst; dagegen ist eine gewisse handwerksmäßige Fertigkeit, wie jetzt überall, im Zunehmen. Denkende Schausp., denen ihre Kunst am Herzen liegt, sind hiermit einverstanden und haben dieselben Ansichten oft ausgesprochen. Früher kamen der Berufenen mehr zum Theater, weil damals das Theaterleben mit vielen Aufopferungen bürgerlicher Vortheile verknüpft war; nur ein unüberwindlicher Drang und das seiner selbstbewußteste Talent konnte es sein, welche über diese Aufopferungen hinwegsehen ließen. Daher thut die genaueste Selbstprüfung, das zu Rathegehen mit sich und wohlwollenden, einsichtigen Freunden noth, ehe man sich einer Kunst widmet, zu der man keinen B. hat, sondern sich nur einbildet ihn zu haben. Glänzende Täuschungen stehen an der Pforte des Kunsttempels, aber wenn sie zerronnen sind und man die Hoffnungen, die man aus Täuschung von sich selbst gefaßt hatte, zu erfüllen nicht im Stande ist, so sind Ueberdruß an sich und der Kunst, Lebens- und Geistesleere und zuletzt die resignirteste Gleichgültigkeit, das Aergste, was einem Künstler und einer Kunst geschehen kann, die nothwendige Folge davon. (H. M.)

Bes (Musik) wird von einigen Musikern der Ton h genannt, wenn er durch ein ♭ erniedrigt ist; diese Caprice, dem Tone h seinen frühern Namen b wiederzugeben, findet indessen wenig Beachtung. (7.)

Besançon (Theaterstat.), Hauptst. des franz. Depart. Doubs, mit 30,000 Einw. und einem nicht unbedeutenden Handel. B. hat zwar ein Schauspielhaus, aber kein stehendes Theater und wird nur im Winter von der für das Arrondissement concessionirten Gesellschaft besucht. Unter den zahlreichen Ueberresten aus der Römerzeit befindet sich auch ein ziemlich erhaltenes Amphitheater.

Beschĕĭdenheit, 1) ein minderer Anspruch an Auszeichnung und Geltung, als er vermöge des wirklichen Verdienstes gemacht werden kann und der Ausspruch dieser mäßigen Ansprüche durch Benehmen und Handlungsweise. Die B. ist die schönste Zierde des Künstlers und die fast stete Begleiterin des wahren Talentes. Sie schließt indessen jene edle Selbstschätzung nicht aus, die beim wahren Künstler aus dem Bewußtsein entspringt, daß er berufen sei, das Göttliche im Leben zu vertreten und zur Anschauung zu bringen. 2) (Alleg.), s. Demuth. (B.)

Bēschort (Friedr. Jonas), geb. zu Hanau 1767, begann seine Künstlerlaufbahn zu Worms 1786 bei der Da-

berschen Gesellschaft und trat als Justizrath in dem Stücke: Gaßner der Zweite, auf, ging mit derselben Truppe nach Regensburg, ward aber bald darauf von Schröder in Hamburg engagirt. Er war damals noch Sänger, sein Gesang angenehm und sein Spiel leicht. Bald bildete er sich auch im recitirenden Schauspiel, zu ernsten Liebhabern, Fürsten und Helden aus. Seit 1796, wo er zuerst in Berlin debutirte, war und blieb er ein Liebling des dortigen Publikums. Am 12. Oct. 1836 feierte B. sein 50jähriges Dienstjubiläum, wobei eine von Stawinsky angeordnete Festlichkeit Statt fand; auch wurde ihm später ein Benefiz bewilligt, aus den Scenen verschiedener Stücke zusammengesetzt, worin der Veteran als in seinen Lieblingsrollen unter dem lauten Beifall des Publikums auftrat. B. war ein Repräsentant der Zeiten Flecks, Ifflands und Mattauschs, einer Schule, welche vor Allem auf die vollkommene Durchbildung ihrer Jünger bedacht war und da, wo das selbstschaffende Genie fehlte, durch den feinen Tact, den geschmackvollen Vortrag, das Uebereinstimmen zwischen Declamation und Gesticulation und zumal durch Adel und weises Maßhalten diesen Mangel zu ersetzen wußte. Spiel und Vortrag waren bei B. künstlerisch einfach, edel, elegant; falsches Pathos floh er, nach Effecten haschte er nirgends, der Wahrheit und Natur strebte er nach. Als seine meisterhaftesten Darstellungen sind zu nennen: Shrewsbury in Maria Stuart, Riccaut de la Marlinière in Minna von Barnhelm (er war 40 Jahre lang im Besitze dieser Rolle), Franz de Vrind im Quintin Messis, vor Allem Perin in Donna Diana und Polonius im Hamlet. Perin und Polonius sind dem berliner Publikum mit B. identisch geworden, er blieb bis zu seinem Abtreten vom Theater im Besitze dieser Rollen, die man als seine Musterdarstellungen bezeichnen kann. (H. M.)

Besētzung (Technik). Wenn ein dram. Werk zur Aufführung bei einer Bühne angenommen ist, so wird es besetzt; d. h. die Rollen nach den vorhandenen Kräften des Personals vertheilt. Lebt der Dichter am Orte der Aufführung, oder ist er mit den Kräften der Bühne bekannt, so reicht er gewöhnlich gleichzeitig mit dem Manuscripte seine Vorschläge für die B. ein. Diese dient dann, wenn nicht Verwaltungsbedingungen Abänderungen nothwendig machen, zur Basis für die B. In allen andern Fällen hat der Regisseur der betreffenden Gattung oder der Capellmeister für die Oper die Vorschläge zur B. einzureichen, welche dann von dem Vorstand der Bühne geprüft und demnächst durch Vertheilung der Rollen vollzogen werden. Ein Mißbrauch ist es, wenn einzelnen Schausp. durch Contract bewilligt ist, sich die Rollen in neuen Stücken auszusuchen, wie dies bei

einigen Hoftheatern Statt findet. Bei der B. gilt zunächst der Grundsatz, das Stück durch die besten und für die einzelnen Aufgaben befähigsten Mitglieder zu besetzen und es versteht sich von selbst, daß jede Direction hierin das Geeignete zu thun sucht; indessen wirken mancherlei Rücksichten eben bei der B. diesem Grundsatze gerade entgegen. Soll ein Stück gegeben werden, in dem ein nächstens auf Urlaub gehender Darsteller seiner Fähigkeit und Stellung nach beschäftigt sein müßte, so darf man ihm dessenungeachtet die Rolle nicht geben, wenn man nicht will, daß die Vorstellungen durch die Reise desselben unterbrochen werden. Eben so ist es selten gut, wenn einige bevorzugte Darsteller das ganze Repertoire ausschließlich beherrschen; auch muß das aufstrebende Talent berücksichtigt und ihm Spielraum gegeben werden. Wollte man sich streng nur an bestimmte Fächer halten und nicht auch Versuche mit wahrscheinlicher Befähigung machen, so würde die künstlerische Regsamkeit bald eingeschläfert werden. Es soll hier keineswegs der launenhaften Willkühr von Seiten der Bühnenvorstände das Wort geredet werden; aber wollte man nach den Ansprüchen der Darsteller allein die B. gestalten, so würde selten das Geeignete geschehen. Als Muster für das Verfahren bei B. eines Stückes ist das Théâtre français aufzustellen. Dort wird ein Stück vom Dichter oder einem Schausp. dem ganzen versammelten Personal der Bühne vorgelesen und dann durch gemeinsame Berathung jede Rolle besetzt. Den Collegen gegenüber schweigt unzeitiger Ehrgeiz und Selbstüberschätzung und dem Mitkünstler gesteht man gern eine Beurtheilung der eigenen Fähigkeiten zu. Ueber das doppelte Besetzen s. Doubliren. (L. S.)

Besitz (im B. einer Rolle, eines Faches; Technik). Ein Schausp. ist im B. einer Rolle, wenn er dieselbe entweder seit er im Engagement, oder bei der ersten Aufführung eines Stückes von der Direction erhalten hat. Der Besitzer einer Rolle pflegt an diesen Umstand eine Art von Rechtsanspruch des wirklichen Eigenthums zu knüpfen, der sich indessen auf keine Weise begründen läßt; im Gegentheil kann jede Rolle als Theil des Ganzen nur Eigenthum dessen sein, der der gesammten Kunstanstalt vorsteht und dieselbe nach seiner Einsicht von den am besten dazu geeigneten Schausp. darstellen lassen kann. So wenig sich aber ein rechtlicher B. nachweisen läßt, so übt doch die Billigkeit und vor Allem die Zufriedenheit des Publikums einen Einfluß auf die Bühnenvorstände, durch welchen diese gezwungen werden, dem Künstler die Darstellung einer einmal übertragenen Rolle nicht eher zu entziehen, bis er anerkannt untüchtig dazu wird. Jeder Schausp. muß diejenigen Rollen, in denen er dem Publikum gefällt, als das Capital betrach=

ten, dessen Zinsen der Gehalt sind. Nimmt man ihm daher die Rollen, so macht man mit der Zeit seinen Erwerb unmöglich, da dieser nur eine Folge jener sein kann. In dieser Beziehung betrachtet, gewinnt freilich der Schein eines rechtlichen Anspruchs an den B. e. R. oder eines Faches mehr Consistenz und es scheint ungerecht, allen Vortheil in dieser Hinsicht den Directionen, allen Nachtheil aber den darstellenden Künstlern zuzusprechen und die letzteren ohne jeden Anspruch, ohne jede Stetigkeit der Willkühr zu überlassen. Mit der besonderen Befähigung zu einem Fache entwickelt sich sehr natürlich auch der Anspruch auf alle Rollen, die entschieden in dasselbe gehören; indessen kann auf keine Weise der Anspruch irgendwie Verbindlichkeit für die Bühnenvorstände haben, jede Rolle eines Faches einem bestimmten, vielleicht durch Gewohnheit bevorrechteten Darsteller zu geben. Hat der Künstler die Rolle indessen einmal gespielt und besonders zur Zufriedenheit des Publikums gespielt, so stellt sich durch das öftere Wiederholen ein moralischer Zwang für die Direction heraus, den Schausp. im B. d. R. zu lassen. Das Gefühl für die Rechtlichkeit eines solchen B.s ist in Schausp. so lebendig, daß sie selten von diesen Ansprüchen ausgehen werden, eine Rolle zu spielen, die im B. eines Andern ist. Auch bleiben der Direction in dem Doubliren, dem Alterniren und dem Ad interim (s. d. a.) Auswege genug, eine Rolle ohne Beleidigung des eigentlichen Besitzers, von Andern spielen zu lassen. So sehr Bühnenvorstände sich auch sträuben, einen B. den Darstellern zuzugestehen, so nehmen sie doch den Begriff gern für sich in Anspruch, wenn es sich darum handelt, unbedeutende Rollen, die ein Schausp. als Anfänger gespielt, auch dann noch von ihm spielen zu lassen, wenn er bereits seine Befähigung für bedeutendere erprobt hat. Der B. ist also eine jener socialen und Innungsübereinkünfte, die jeder eigentlich rechtlichen Begründung entbehren und nur im gegenseitigen Zugeständniß einen Haltpunkt finden. Die Nachtheile einer festen Anordnung hinsichtlich des B.s würden sein, daß die Schausp. bei abnehmender Befähigung doch auf der Darstellung einer Rolle bestehen könnten; daß mancherlei Zwang und Hemmung für die Direction entstehen müßte und daß das Ganze einer Kunstanstalt leicht durch Stabilität altern könnte. Die Vortheile wären, ein bestimmtes Bewußtsein der Sicherstellung für die Schausp., ein durch Gewohnheit und stetes Zusammenwirken gerundetes Ensemble und der Zwang für die bedeutenderen Fächer, auch das Unbedeutendere zu spielen, weil es ursprünglich in ihrem B. war. (L. S.)

Bēskow (Bernhard von), geb. 1796 zu Stockholm, wo sein Vater ein reicher Kaufmann und Bergwerksbesitzer

war, der ihm eine ausgezeichnete Erziehung zu Theil werden ließ und sein Talent für Musik, Malerei und Dichtkunst auf alle mögliche Weise unterstützte. B. beschäftigte sich in Upsala während seiner Studienjahre fast ausschließlich mit Musik, versuchte sogar eigene kleine Compositionen, ohne indeß besondern Ruhm dafür einzuernten. Erst als er als Dichter auftrat, gewann er sich bald Freunde und einen immer steigenden Ruhm. Der Kronprinz Oskar nahm sich mit seltener Liebe des jungen Mannes an und ernannte ihn zu seinem Privatsecretär. 1826 ward er in den Adelstand erhoben, Ritter, Kammerherr und 1836 Commandeur des Nordsternordens, später schwedischer Hofmarschall und beständiger Secretär der Wissenschaften. Am meisten Verdienste hat B. um das schwed. Drama sich erworben. Seine Trauerspiele: Erich XIV., Hildegard und Torkel Knutson, werden in Schweden für classisch gehalten und wurden sogar, das erstere ins Deutsche, das letztere von Oehlenschläger ins Dänische übersetzt. Außerdem schrieb B. noch 2 Opern: Ryno und der Troubadour, zu welchen der Kronprinz Oskar selbst die Composition lieferte. 1831 und 1832 war B. Director der königl. Bühne in Stockholm, that in dieser Zeit Lobenswerthes zur Hebung des sehr tief gesunkenen Theaters, ohne doch seine eigenen Dramen zur Aufführung bringen zu können, entsagte aber seiner Stellung wieder, indem finanzielle Verhältnisse eintraten, denen er auf die Dauer nicht die Spitze bieten konnte. Dagegen verwendet er sein Vermögen zur Unterstützung junger Talente. (E. W.)

Bessenyei (Georg), geb. um 1740 zu Berczelen in Ungarn, erhielt seine Bildung in Wien und trat später mit großem Erfolge als magyarischer Dichter auf. Seine zum Theil trefflichen Trauerspiele hatten leider keinen Raum zu ihrer Entfaltung, da eine ungarische Bühne nicht vorhanden war. B. starb 1811 auf seinem Gute Boracsi. (H.)

Beständigkeit (Standhaftigkeit; Alleg.), dargestellt als eine Person, die sich auf eine Säule stutzt, auch wohl eine kleine Säule im Arme trägt. Man nimmt auch den Cubus oder Würfel als Zeichen der B., während die herumrollende Kugel für ein Symbol der Unbeständigkeit gilt. (K.)

Bestiarii (a. Bühne), die Kämpfer, welche im Circus und im Amphitheater mit den wilden Thieren auf Tod und Leben kämpfen mußten. Dies waren entweder zum Tode Verurtheilte, da der entartete Sinn des röm. Hofs und Volks, der nur auf Befriedigung müssiger Schaulust bedacht war, auch aus den Todesqualen eines unglücklichen Verbrechers Unterhaltung und Genuß zu schöpfen suchte; oder es waren Fechter von Profession, die, im Besitz einer hercu=

lischen Stärke, entweder zum bloßen Vergnügen oder für Lohn diese gefährlichen Kämpfe übernahmen. Sehr häufig werden Juden und Christen als den wilden Thieren vorgeworfen erwähnt. Die feigsten und elendesten Kaiser fanden immer das meiste Vergnügen an diesen grausamen Spielen. (W. G.)

Bēthmann, 1) (Heinr. Eduard), geb. zu Rosenthal bei Hildesheim 1774. 1793 betrat er die Bühne zuerst bei der Bossan'schen Gesellschaft, mit der er eine Zeit lang in den kleinern Städten am Rhein herumzog. Später war er kurze Zeit in Schwerin, erhielt jedoch schon 1794 eine Anstellung in Berlin. B. war im Fache der jugendlichen und später der gesetzten Liebhaber- und Charakterrollen sehr beliebt, verließ jedoch die Bühne nach dem Tode seiner Gattin gänzlich. 1824 bewarb er sich um die Direction des neu errichteten königstädter Theaters und wirkte eine Zeit lang als Regisseur desselben. Dann übernahm er die Theaterdirection in Aachen und nach dem unglücklichen Ausgange derselben (s. Aachen) später die in Magdeburg; während derselben gab B. auch kurze Zeit Vorstellungen in Altenburg und Leipzig (s. d.). Aber auch die magdeburger Entreprise war eine unglückliche; B. mußte sie bald niederlegen und hat seitdem mit einer reisenden Gesellschaft kleinere preuß. Städte und andere der anliegenden Fürstenthümer besucht. Das Glück hat ihm nie gelächelt bei seinen Unternehmungen und der Lohn seiner unverkennbar rastlosen Bemühungen waren Sorgen, Mangel und Fatalitäten der betrübendsten Art. 2) (Friederike Auguste Conradine, geb. Flittner), geb. zu Gotha 1760; nach dem frühen Tode ihres Vaters heirathete ihre Mutter den Schauspieldirector Großmann (s. d.), der sie für die Bühne erzog, welche sie 1777 betrat. Anfangs widmete sie sich lediglich der Oper, ging aber bald zum Schauspiel über und glänzte im muntern und naiven Rollenfache. In Mainz heirathete sie den nachher berühmten Komiker Unzelmann, mit dem sie einem Rufe nach Berlin folgte, wo sie bald zu den Lieblingen des Publikums gehörte. 1803 trennte sie sich von ihrem Manne und heirathete den Vor. Sie starb zu Berlin 1815. Ihr eminentes Talent machte sie zu einer der ersten unter den deutschen Künstlerinnen und sie war gleich ausgezeichnet in Oper und Schauspiel; in jener glänzte sie durch eine liebliche Stimme und seelenvollen Vortrag, in diesem durch Lebensfrische, Schalkhaftigkeit und natürliche Grazie. Doch war ihrem Geiste selbst die Sphäre der Tragödie nicht verschlossen und auch hier entzückte sie durch Würde, wahrhaft poetische Auffassung und großartige Durchführung der darzustellenden Charaktere. In der Declamation war sie voll-

kommene Meisterin und keine Künstlerin vor und nach ihr ist ihr in der Kunst, sich passend und wirksam zu costümiren, gleich gekommen. Körperliche Schönheit unterstützte ihre trefflichen Darstellungen, die alle, selbst die unbedeutendsten, das Gepräge des wahrhaften Genies trugen. Sie war eine der herrlichsten Blüthen jener schönen Zeit, in der das deutsche Theater den Culminationspunkt seiner Größe und Bedeutung erreicht hatte. (R. B.)

Bĕtlerton (Thomas), geb. zu London 1638. Sein Vater, ein Koch Karls I., bestimmte ihn zum Buchhändler, weil er eine unbesiegbare Vorliebe zum Lesen zeigte. Der Principal, bei dem er lernen sollte, war früher Garderobenmeister des Theaters in Black-Friars gewesen und nur durch die bürgerlichen Unruhen Buchhändler geworden. Nach Beendigung dieser baute er ein Theater, in dem B. zuerst spielte. Bald errang sich der Jüngling die Gunst des Publikums. Karl II. sendete ihn nach Paris, um die dortigen Theater kennen zu lernen. B. heirathete die als Frau und Künstlerin gleich ausgezeichnete Mrs. Saunderson und lebte mit ihr in einer glücklichen Ehe. Er war so geachtet bei Hofe, daß er mit den Prinzen und Prinzessinnen des königl. Hauses Stücke aufführte und sie in seiner Kunst unterrichtete, eine Gunst, der seine Witwe später eine Pension von 100 Pfund jährlich verdankte. 1690, als er sein Vermögen durch eine fehlgeschlagene Handelsspeculation nach Indien verloren hatte, errichtete er selbst das Theater Lincoln's-infield. 1709 zog er sich vom Theater zurück, betrat es jedoch im 70. Jahre noch einmal in: Love for Love, und nahm in seinem Benefiz 500 Pfund, eine für damalige Zeit ungeheure Summe, ein. Er starb zu London 1710. Auch schrieb er 8 Stücke, die Aufsehen machten, aber weniger poetischen Werth, als theatralischen Effect haben. Er war der erste, der bewegliche Decorationen auf der engl. Bühne einführte. (L.)

Betōnung (oratorischer [rednerischer] Accent; Declamat. u. Technik), der Prüfstein durchgreifender, künstlerischer und allgemeiner Bildung eines Schausp. Es ist hier nicht die Rede von der richtigen B. oder Accentuirung einzelner Worte, eines Satzes im Verhältniß zu den übrigen (s. Accent und Aussprache), obgleich auch hier bekanntlich Schwierigkeiten zu besiegen sind; z. B. in Wilhelm Tell der Vers: Der See kann sich, der Landvogt nicht erbarmen; den man oft mit dem Tone auf kann und nicht, oft auch auf See und Landvogt, ja sogar allein auf erbarmen hört. Jede dieser B. läßt sich rechtfertigen und keine widerspricht der eigentlichen Meinung des Verses. Viele solcher Fälle ließen sich anführen, doch wird jeder Schausp. in seiner

20**

Kunstübung mannigfache Erfahrungen in dieser Beziehung gemacht haben; daher merke man sich in seiner Rolle bei der Leseprobe diejenigen Stellen an, in denen die B. eines Wortes nicht durch die Worte selbst, sondern durch die Zwischenrede des Mitspielenden bedingt wird. Die höhere künstlerische Bedeutung der B. ist jene, welche die Seelenzustände geistreich und charakteristisch schildert, die Verhältnisse klar darlegt und den Zuschauer tiefere Blicke in das innere Leben der handelnden Personen thun läßt, als die Worte des Dichters im Allgemeinen gestatten, gehört also mehr zum Wesen des Ausdrucks, als zur Accentuation. Wir wählen hier ein bekanntes Beispiel. In dem Schauspiele: Kenilworth, will die Königin Elisabeth ihren Liebling Leicester mit dem treugeprüftesten ihrer Diener, Burleigh, versöhnen. Nachdem sie ihre ganze Beredsamkeit schon angewendet und jene noch zögern, sagt sie: Burleigh, ich bitte! Leicester, ich befehle! Würde hier beides mit der B. gesprochen, welche der Sinn und die Meinung der Worte bedingt, so wäre dies zwar richtig, aber nicht künstlerisch bedeutsam. Mad. Wolff sagte: Burleigh (mit dem Tone einer Königin, die sich bewußt ist, nicht umsonst zu bitten), ich bitte! Leicester (mit dem Tone des liebenden Weibes, fast wie im zärtlichen Vorwurf), ich befehle! Scheinbar widerspricht diese B. dem Sinn der Worte, aber im Munde der Elisabeth, in dieser Situation diesen beiden Männern gegenüber, gewinnt sie eine tiefe Bedeutung. Hier vervollständigt also der Schausp. die Intention des Dichters und es ist daher weniger zufälliger Tact oder glückliches Erfassen des Moments, als die Frucht durchgreifender, künstlerischer Bildung des Schausp., die ihn solche B. herauserkennen und veranschaulichen läßt. Wiederholtes Durchlesen des ganzen Stückes, bei historischen Charakteren ein gewissenhaftes Studium guter Quellen ist das einzige Mittel, das sich für den Zweck sinniger B. empfehlen läßt. Doch hüte man sich auch vor jener affectirten Manier, widerstrebenden Worten B. aufzudringen, die nicht durch Charakter oder Situation sofort erklärt werden. (L. S.)

Bĕttram (di Milano), ital. Charaktermaske, s. Italienisches Theater.

Betulējus (eigentl. Birk), geb. um 1500 zu Augsburg, Professor in Basel, starb daselbst 1554; schrieb die biblischen Dramen: Judith, Susanne und Joseph u. a., die im Geschmacke der damaligen Zeit gehalten sind und 1547 in der Sammlung der dramata sacra zu Straßburg erschienen. (W. G.)

Bēūrer (Karl), geb. zu Kannstadt am Ende des vor. Jahrh., wurde im Waisenhause zu Stuttgart erzogen

und zum Schullehrer gebildet. Neigung führte ihn jedoch zum Theater. Nach einer wechselvollen Künstlerlaufbahn kam er an das Hoftheater zu Braunschweig und heirathete daselbst die Tochter des Generaldirectors Klingemann (s. d.). Um 1830 begründete er selbst eine Gesellschaft und führte eine Zeit lang die Direction einiger der bedeutendsten Theater der Schweiz, wobei er eine große Geschäftskenntniß und weise ökonomische Grundsätze entwickelte; doch waren seine Unternehmungen nicht vom Glücke gekrönt. 1835 übernahm er das Theater in Magdeburg, dessen höchst zerrüttete Verhältnisse eben nicht lockend für den Unternehmer waren; B. ergriff die Geschäftsführung mit Energie und Umsicht und es gelang ihm in kurzer Zeit, dem Theater eine feste Haltung und den verlorenen Credit wiederzugeben; Solidität und Ordnung, die beim magdeburger Theater geraume Zeit nicht heimisch waren, zeichnen die 3 Jahre aus, in der B. die Direction führte. Ende 1838 hat er auf die Direction verzichtet und wird, wie verlautet, die Direction des in der Gründung begriffenen Hoftheaters in Wiesbaden übernehmen. (R.)

Beürmann (Maria Therese Pauline, geb. Böttiger), geb. zu Regensburg, trat zuerst auf dem Nationaltheater zu Braunschweig, kurz vor dessen Umgestaltung zum Hoftheater, als Suschen im Bräutigam aus Mexiko auf. In Bremen verheirathete sie sich mit dem Dr. jur. und Schriftsteller Eduard B. Wenn der bühnenkundige Lustspieldichter Dr. Töpfer zuerst auf diese Schauspielerin aufmerksam machte, die er in der Hauptrolle seines: Nehmt ein Exempel d'ran! sah, behauptend, daß sie in dieser Rolle keine deutsche Schauspielerin zu fürchten habe, so rechtfertigte dieselbe dieses Urtheil vollständig durch ein Gastspiel auf dem Stadttheater zu Frankfurt a. M., wo sie im Fache der Lindner einen seltenen Succeß erlangte. Zu derselben Zeit wurden ihr Anträge von Seiten des damals neuorganisirten Hoftheaters zu Kassel gemacht und sie trat daselbst ein Engagement im Fache der muntern und naiven Liebhaberinnen an, in welchem sie sich noch jetzt (1839) befindet. Mad. B. ist vorzugsweise im Lustspiele, wo sie mit eben so viel Anmuth, als Leichtigkeit darstellt, beachtungswerth. Nicht theatralische Manier, sondern die glücklichste Auffassung der höhern Gesellschaft bildet das äußere Moment und die Form der Leistungen dieser Schauspielerin. Natur und objective Wahrheit aber dienen ihr zur Vermittelung eben dieser in dem Formenwesen erstarrten Gesellschaft mit der Poesie. Wegen der Tiefe ihrer Darstellung gelang es auch Mad. B., den Gamin von Paris in seiner nationalen Eigenthümlichkeit und mit jenem Fond, der hier allein das Interesse fesseln kann, wir meinen mit dem nationalen Selbstbewußtsein, das

einen pariser Gassenjungen zum Helden macht, darzustellen, und wir glauben, daß sie den Schausp. Bouffé, von dem wir diese Rolle in Paris sahen, erreicht. Ueberhaupt ist die proteische Kraft dieser Darstellerin um so außergewöhnlicher, als bei unseren Schauspielerinnen die Subjectivität meistens bedeutend vorwaltet. Wäre ihr Organ eben so kräftig, wie biegsam, sie würde auch in der Tragödie Bedeutendes leisten, von der sie sich nach Art der franz. Schauspielerinnen, die in Einem Genre den Preis zu erringen bemüht sind, ganz losgesagt hat. (D. N.)

Beurtheilung (Lit.), s. Recension.

Beurtheilungsvermögen (Aesthet.). Das B. des Schausp. ist ein wesentlicher Vehikel zum Gelingen der Darstellung, zu welchem Endzweck es in mehrfacher Beziehung vorhanden sein und angewendet werden muß. Nicht von dem gröbern, allgemeinen B., was man bei jedem Schausp. als nothwendiges Requisit voraussetzt, einen Hauptcharakter zu erfassen und leidlich durchzuführen, ist hier die Rede; sondern von jenem feinern Tact, der beim Durchblicken einer Rolle dem Künstler zu Gebote steht, um, mit Hülfe der Phantasie, auf seinem Zimmer den darzustellenden Charakter so vor seinem innern Auge erscheinen zu lassen, wie er ihn bei der Bühnendarstellung dem Auge des Zuschauers, mit allen dabei anzuwendenden Nüancen vorzuführen gedenkt; von jenem Tact, der dem Künstler den richtigen Maßstab, nach welchem er seine Rolle durchzuführen hat, in die Hand gibt, mit welchem er den Eindruck im Voraus ermißt, den diese und jene Stelle, so und so gesprochen, dieser und jener Gestus, so und so gegeben u. s. w., auf das Publikum machen wird. Ein richtiges B. des Bühnenkünstlers hat ein weites Feld zu überblicken. Nicht nur seinem darzustellenden Charakter, sondern der ganzen Vorstellung wird es als Mittel zum Zweck dienen, die beabsichtigte Wirkung, in Bezug auf das Gefallen derselben, wenn nicht zu bedingen, doch gewiß zu verstärken. Es wird selbst, wo es in höchster Potenz dem Künstler innewohnt, dem Dichter bei schwachen oder unklaren Stellen helfend unter die Arme greifen, hier, den Pinsel zu höherer Auftragung der Farben, wie dort, wo des Guten schon zuviel geschehen, zu Milderung derselben leihen, ja, bei Fehlgriffen des Dichters, besonders gegen die Bühnenschicklichkeit, zum Nutzen theatralischer Wirkung sich günstig bewähren, wobei bescheidene Dichter sich unmöglich verletzt fühlen können. Hierher gehören u. a. unzweckmäßige Vorschriften zum Niedersetzen, Aufstehen, Niederlassen auf das Knie, Handergreifen, Umarmen, Abgehen nach falschen Richtungen u. dergl. m. Wollte z. B. ein Schausp. hier Schiller, namentlich im Wallenstein und Tell, unbedingt

folgen, so würde die theatralische Wirkung manches Monologs sehr geschwächt werden. Das B. des Künstlers muß hier praktisch eingreifen, und zu Gunsten theatralischer Ausführung und Wirkung ändernd und verbessernd nachhelfen. Ein richtiges, tüchtiges B. wird selbst den ungeübten Künstler, dem es abgeht, durch adäquates Gegenspiel unterstützen und seine mangelhafte Leistung erleichtern und aufhelfen u. s. w. Es genüge hier nur noch Schröder, Christ und Iffland, als diejenigen großen Menschendarsteller zu nennen, in denen, bei ungeschwächter Phantasie und lebendigstem Gefühle, das B. den Culminationspunkt erreicht hatte. Letzterer war es besonders, der dadurch nicht nur für sich die schönsten Früchte pflückte, sondern auch jüngern Collegen oft und reichlich davon zu kosten gab, wenn er ihre Schwächen bei den Proben erforscht und sich mit ihnen darüber verständigt hatte. (Z. F.)

Beutelperrücke (Garder.), s. Perrücke.

Beūther (Friedrich), geb. im Elsaß 1777, Anfangs zum Geistlichen bestimmt, widmete sich später der Handlung und dann dem Theater. Kurze Zeit nur wirkte er als Schausp. und wandte sich dann ausschließlich der Decorationsmalerei zu, in der er von Jugend auf aus Neigung gearbeitet hatte. Als Maler war er nacheinander bei den Theatern in Frankfurt, Amsterdam, Wiesbaden, Bamberg, Würzburg, Weimar und Braunschweig (wo er noch lebt) angestellt und überall ließ er treffliche Beweise seiner künstlerischen Befähigung und Wirksamkeit zurück. (R.)

Bewāffnung (Requisit), s. Waffen.

Bewēgung, 1) (Mus.), das Fortschreiten der Stimme von einem Tone zum andern und die Art und Weise, wie sich die Töne, auf- oder abwärts gehend, verändern. Die B. ist die Seele der Musik, während Tact und Form den Körper ausmachen, in dem sie wirkt. Man nennt **gerade** B., wenn mehrere Stimmen zugleich steigen oder fallen; **entgegengesetzte**, wenn die Stimmen auseinander gehen, d. h. die eine aufsteigt, indessen die andern sinken; und **Seiten-B.**, wenn die eine Stimme ruht, indessen die andern sich auf- oder abwärts bewegen. Vergl. Tempo und Zeitmaß. 2) B. auf der Bühne, s. Gesticulation und Mimik. (7.)

Bezētten (Req.), Schminkläppchen, entweder vom feinsten Crepon oder von holländischer Leinwand und mit Cochenille gefärbt. Sie werden in der Türkei, besonders in Constantinopel gemacht und geben die feinste und schönste Schminke, deren sich die türkischen Damen sehr häufig bedienen. So empfehlenswerth die B. auch besonders den Damen für das Theater sein möchten, da die Farbe eben so haltbar, als schön ist und der Haut durchaus nicht schadet,

so sind sie leider zu theuer, um allgemein angewendet zu werden. (B.)

B fa (Musik), s. Solmisation.

Bhawabhūti, indischer Dramendichter, Verf. der Schauspiele: Malati und Madhawa.

Biānchi, 1) (Francesco), geb. zu Venedig 1744, trat als Componist 1775 zuerst zu Paris mit der Operette: la reduction de Paris, auf, die auf dem ital. Theater sehr gefiel; eben so seine zweite Oper: le Mort marié. 1784 ging B. als Chordirector zum Theater in Mailand, von dort aber 1785 als Organist an der Kirche san Marco nach Venedig, wo er 1811 starb. B. hat für das Theater über 30 ernste und komische Opern geschrieben, die auf allen großen Bühnen Italiens mit dem größten Erfolge gegeben wurden. 2) (Antonio), geb. 1758 zu Mailand; trefflicher Baritonist, sang bei den Theatern zu Mailand, Florenz, Genua, Paris und verschiedener deutscher Städte. 1793 kam er nach Berlin, verließ das dortige Theater jedoch nach 2 Jahren wieder und sang nacheinander in Hamburg, Breslau, Dresden, Leipzig und Braunschweig mit glänzendem Erfolge. 1799 wurde er Mitglied einer wandernden Gesellschaft und verscholl bald nachher. Außer mehreren gelungenen Intermezzi schrieb B. auch eine Operette: die Insel Alcina und mehrere Ballete, die sehr gefielen. 3) (Giacomo), Tenorist, glänzte 1799 bei der großen Oper zu London, zog sich 1800 vom Theater zurück und widmete sich ganz der Composition. Für die Bühne hat er indessen nur einzelne Musikstücke geliefert. 4) (Signora), geb. 1613, ital. Schauspielerin und Dichterin, trat ums Jahr 1660 zum erstenmal auf. Sie schrieb u. a. das niedliche Lustspiel: L'inganno fortunato, später ins Französische übersetzt. Ihre Schönheit, Bildung und Liebenswürdigkeit war zum Sprichwort geworden. Sie starb 1703. (3. u. L.)

Biancholētti (Pierre François), geb. zu Paris 1681, der Sohn des berühmten Schausp. Dominique beim ital. Theater, unter welchem Namen B. auch zuerst die Bühne betrat, ihn jedoch bald änderte. Er blieb über 20 Jahre lang der beliebteste Komiker von Paris. Er st. 1734. Er schrieb unter andern Lustspielen: Agnes de Caillot, eine Parodie auf Ines de Castro. (R. B.)

Bibliothēk. Jede Bühne bedarf einer geordneten Sammlung ihrer Bücher, sowohl derer, welche der tägliche Gebrauch bedingt, als der Hülfswerke. Je länger eine Theater besteht, jemehr häuft sich der Vorrath an Büchern und es erfordert oft die ganze Thätigkeit des damit Beauftragten, namentlich bei größeren Bühnen, die nothwendige Ordnung aufrecht zu erhalten. Bei der Eintheilung einer Theater=

bibliothek scheide man zunächst das Alte und Zurückgestellte von dem Neuen und Gangbaren. Jede Gattung dann wieder in sich, als: Oper, Singspiel, Trauerspiel, Schauspiel, Lustspiel, Posse. Alle Hülfswerke, Lexica, Almanache, Werke über Costüm, Decoration u. s. w. bilden am zweckmäßigsten eine besondere Abtheilung. Gefällt ein Stück und beweist sich dies nach Monatsfrist, so kommen Souffleur- und Dirigirbuch in die Abtheilung der gangbaren; mißfällt es, zunächst in die der zurückgestellten Stücke. Das Wichtigste bei jeder B. sind die Cataloge, die am besten nach den Gattungen anzulegen sein dürften. Gut ist es, wenn die Abtheilung der gangbaren Stücke, abgesondert von der Gesammtheit des Büchervorraths, zunächst dem Zimmer der Verwaltung und leicht zugänglich bei Feuersgefahr sind. Häufig ist der Souffleur auch Bibliothekar, was indessen im Allgemeinen nicht zu empfehlen sein dürfte. Hauptregeln bei Verwaltung einer B. müssen sein: daß kein Buch weder an Bühnenmitglieder, noch an Andere ohne schriftliche Quittung verliehen werde. Als Manuscript eingerichtete Stücke dürfen nur mit Erlaubniß des Dichters verliehen werden, wobei natürlich der tägliche Gebrauch, so wie eine beabsichtigte Aenderung, Streichen, Abkürzen, Studium einer Rolle ꝛc., eine Ausnahme macht; daß die Bücher sich nicht länger in den Händen des Souffleurs, Nachlesers, Inspicienten u. s. w. befinden, als während der Proben und Vorstellungen; daß die Verwaltung auch in Abwesenheit des Bibliothekars zu den Büchern kann und daß die Cataloge stets in Ordnung sind, was nur erreicht wird, wenn die Nachträge monatlich an bestimmten Tagen gemacht werden. Die B. wird vom **Bibliothekar** verwaltet, nur selten ein eigner Beamter; bei kleinern Theatern ist es gewöhnlich der Secretär, Inspector, Inspicient, Oekonom, Souffleur ꝛc. Die strengste Ordnung ist das erste Erforderniß des Bibliothekars, da er für die ihm anvertrauten Bücher verantwortlich ist und sie jeden Augenblick zur Verfügung der Theaterverwaltung stellen muß, wenn der Geschäftsgang es erheischt. (L. S.)

Bĭckelhaube (Garder.), s. Pickelhaube.

Bīedenfeld (Ferdinand Ludwig Karl, Freiherr von), wurde 1788 zu Karlsruhe geb. und dem Staatsdienste bestimmt. In seiner ersten Kindheit schon hatte er das Unglück, den rechten Arm durch einen Schuß von einem Soldaten der Compagnie seines Vaters zu verlieren, so daß er ganz oben in der Schulter amputirt werden mußte, indeß hat er sich im Laufe der Zeit mit dem einen, ihm bleibenden Arme eine wirklich bewundernswerthe Geschicklichkeit erworben; zum Beweise führen wir nur das Eine an, daß B. ein eifriger Jäger und ganz ausgezeichneter Schütze ist, und

schneller ladet, als mancher Andere mit seinen zwei Armen. Seine Studien begann er in dem Lyceum zu Karlsruhe und widmete sich dann dem Rechtsfache zu Heidelberg und Freiburg. Seine Amtslaufbahn trat er 1811 beim Landgericht zu Karlsruhe an, kam 1813 zum Ministerium des Innern, im December desselben Jahres als Marschcommissär nach Graben, verheirathete sich 1814 mit der rühmlich bekannten Sängerin Bonasegla-Schüler, nahm seinen Abschied und führte von jener Zeit an ein wahres Wanderleben. Nach kurzem Aufenthalt in Nürnberg zog er nach Dresden, von dort im Mai 1818 nach Wien, wo er einige Jahre verweilte und im freundlichsten Verhältniß mit dem Besitzer des Theaters an der Wien, Graf Ferd. Palffy, das Theaterwesen von seiner großartigen Seite praktisch studirte, als Schriftsteller für Schauspiel und Oper sich vielfach, oft mit großem Glück versuchte. Die Begründung des Theaters der Königsstadt in Berlin lockte ihn 1824 dahin und Bethmanns Trennung von der Direction führte ihn an dessen Stelle, an die Spitze der technischen Leitung unter dem Comité der Actionäre. Nach einem Jahre lös'te ihn von Holtei ab und er folgte dem Rufe zur Begründung eines neuen Theaters in Magdeburg, wo seine Direction unter dem Oberbürgermeister Franke und einem Comité wahren Enthusiasmus erregte. Nach abermaligen Reisen, kurzen Aufenthalten zu Hannover, Hamburg, Stettin, Berlin u. s. w. übernahm er mit Piehl die Führung des Theaters zu Breslau, trennte sich jedoch schon 1830 von der Direction und blieb bis zum Ende der Pachtzeit als Dramaturg daselbst, zog dann 1834 nach Leipzig und 1835 nach Weimar, wo er noch jetzt wohnt und große literarische Thätigkeit entfaltet. Als Schriftsteller war B. für die Bühne sehr wirksam und praktisch, da er sich eifrigst dem Studium der Geschichte, der Musik und des Theaters gewidmet hatte, auch beinahe sämmtliche deutsche Theater, viele franz., ital., die polnische Bühne aus eigener Anschauung kannte; er bearbeitete eine große Menge engl., span., ital., franz. Dramen und Opern (zusammen wohl 150) für die deutsche Bühne, wovon einige hin und wieder noch gesehen werden, schrieb aber sehr wenig dram. Originale, weil er bescheiden genug war, sich selbst in dem Verdachte zu haben, nichts Ausgezeichnetes zu liefern, und glaubte, daß mit Mittelmäßigem der Welt wenig gedient sein könne. B. lieferte außerdem eine Menge Erzählungen, Novellen, Romane, Reisen, humoristische Schriften, theils Original, theils Bearbeitung und seit den 4 Jahren seines Aufenthaltes in Weimar arbeitet er beinahe ausschließlich für B. F. Voigt, wo er vorzüglich mit dem großen historischen Werke: die Geschichte und Zustände des gesammten Or-

denswesens sich beschäftigte, wovon bereits 3 Bände, das Mönchswesen, erschienen sind. Findet er nicht eine Bühne, wo er seine Studien und Erfahrungen ganz unumschränkt als Director üben kann, so wird er sich wohl vom Theater ganz entfernt halten, da seine so glücklichen Versuche der Anwendung seiner Theorie ihn verwöhnt haben und er auch überdies an die Möglichkeit glaubt, bei reinem Willen, ohne große Geldopfer, manche Ansichten und Wünsche realisiren zu können, welche jetzt beinahe nirgends berücksichtigt und zum Theil für unausführbar gehalten werden. B. ist im Umgange sehr heiter und liebenswürdig, wegen seiner persönlichen Eigenschaften überall geachtet und ein sehr unterhaltender Gesellschafter. (A.)

Bierey (Gottlob Benedict), geb. zu Dresden 1772, studirte in Leipzig, wurde 1790 Musikdirector bei einer reisenden Gesellschaft, kam 1791 zur Karl Döbbelin'schen Bühne, 1794 zur Jos. Seconda'schen Operngesellschaft nach Leipzig und Dresden und blieb daselbst bis zur Auflösung derselben 1806. 1807 ging er nach Wien, erhielt hier wegen seiner Oper Wladimir vom Fürst Nicolas Esterhazy den Antrag, als Capellmeister in seine Dienste zu treten, was er aber für den Augenblick ausschlug, da er früher schon mit Breslau ein Engagement abgeschlossen hatte, was er Anfang 1808 antrat. Seine Leitung hatte auf die Oper der breslauer Bühne einen so günstigen Erfolg, daß als B. nach Beendigung seines einjährigen Contractes nach Wien zurückkehren wollte, ihm die städtische Theaterdirection einen zehnjährigen Contract und bedeutende Verbesserungen seiner Stellung antrug, um ihn an Breslau zu fesseln; er nahm diesen Contract an und blieb in Breslau bis 1823. Diese Periode war die schönste Blüthenzeit für die breslauer Oper. 1824 nahm B. das Theater auf 10 Jahr in Pacht, allein er legte freiwillig 1828 die Direction desselben nieder und übergab sie an von Biedenfeld und Piehl, die in seinen Pachtcontract traten. Auch sein Amt als Musikdirector legte er 1829 nieder und privatisirt jetzt, fern von allen theatralischen Stürmen, in Breslau. Seine langjährige Wirksamkeit beim Theater reifte seine Erfahrungen und er componirte nächst Gelegenheitsstücken, unter denen sich besonders Weiße's Gedächtnißfeier in Leipzig im Jahre 1805 auszeichnet, mehrere Opern, als: Phädon und Naide; der Aepfeldieb; der Mädchenmarkt; offne Fehde; der Schlaftrunk; Klara, Herzogin von Britannien; das Blumenmädchen; Wladimir; Ludovico oder die Herberge bei Parma; der Ueberfall; Rosette, das Schweizerhirtenmädchen; die Pantoffeln; der Gemsenjäger; die Höhle Sesam; Pyramus und Thisbe. Auch schrieb er ein theoretisches Werk über den Generalbaß.

Wir glauben am treffendsten diese kurze Biographie zu schließen, wenn wir sagen: B. vereinigte in sich den tüchtigen Künstler mit dem redlichen Menschen! (B. N.)

Bièvre (Maréchal, Marquis de), geb. 1747 in Paris, Verfasser vieler, aber freilich unanständiger und platter Calembourgs und Quodlibets, schrieb auch: Le séducteur, ein Lustspiel 1783; Les réputations, Lustspiel 1788, welches aber so unanständig war, daß keines seiner übrigen Stücke aufgeführt wurde. Außer diesen schrieb er noch: Vercingetorix, eine Tragödie. Er starb als Emigrirter in Ansbach 1792. (R. S.)

Bigotīni, eine eben so schöne, als vortreffliche Tänzerin der großen Oper zu Paris. Sie war besonders Meisterin in der Pantomime und vermochte das Publikum in den Rollen der Clary und Nina bis zu Thränen zu rühren. Sie war Schülerin Milons und tanzte 1814 in Wien. 1825 war sie noch die größte Zierde der Oper und lebt jetzt pensionirt in Paris. (H...t.)

Bijouterīēn (Garder. u. Requisit), Collectivname für alle Schmucksachen: Ringe, Ketten, Nadeln, Armbänder u. dergl., wenn sie von edeln Metallen, Steinen oder Perlen gefertigt sind. Als Kinder der wechselnden Mode sind sie in Form und Werth unendlich verschieden, immer aber zierlich und glänzend. Für ihre Anwendung auf der Bühne braucht man das Wort nicht zu nehmen, wohl aber gegen die Uebertreibung derselben, denn man sieht nicht selten das Kammermädchen oder die Bürgerin daselbst mit mehr B. beladen, als im Leben die vornehmste Dame. (B.)

Bild, 1) (Aesthet.), ein Product der Einbildungskraft oder die sichtbare durch das Medium der Farbe und andere Stoffe vermittelte Darstellung eines Gegenstandes. Auch jede Gruppe auf der Bühne gewährt ein B., weßhalb man sie durch Stellung und Attitüden der Einzelnen, ja selbst durch die Farbennüancen der Gewänder, oft durch Beleuchtung so malerisch als möglich zu machen sucht. In jüngster Zeit kamen die lebenden B. (s. d.) in Aufnahme. 2) (Rhet. u. Poet.), jede Vergleichung einer Sache mit einer andern, um sie anschaulich zu machen; der Gebrauch der rhetorischen B.er ist vorzüglich geeignet, die Sprache der Poesie von der Sprache der schlichten Prosa zu unterscheiden und über das Niveau der letzteren emporzuheben; nur die sogenannte poetische Prosa und die oratorische höhern Styls darf in den erhabenen Parthien sich des B.es bedienen, aber mit Mäßigung; zu viel B.er stören die Klarheit des Gedankens und bewirken nicht selten Bombast und Schwulst, sie erschweren das Verständniß besonders dann, wenn sie weit hergeholt sind und das sogenannte tertium comparationis nicht zu

ermitteln ist. Sonst sind sie, mit Verstand und Mäßigung gebraucht oder als Geburten einer feurigen, aber doch geregelt schaffenden Einbildungskraft, der schönste Schmuck der Poesie und sowohl zur Darstellung des Zarten, wie des Erhabenen oder Furchtbaren trefflich geeignet. Als der genialste Meister im Gebrauche der bildlichen Redeweise hat sich Shakespeare bewährt. **Bildlich** nennen wir eben jede Darstellung, welche zur Mittheilung gewisser Vorstellungen und Ideen die Ausdrücke von andern sinnlichen Gegenständen entlehnte. S. Allegorie, Figuren, Metapher, Trope. (H. M.)

Bilderbeck (Ludwig Franz, Freiherr v.), geb. 1764 zu Weißenburg im Elsaß, fürstl. nassau-saarbrückscher Reisemarschall, lebte später in Paris, verfaßte außer mehreren anonym herausgegebenen Romanen auch mehrere Schauspiele, 2 Bde., Leipzig 1802. (M.)

Bilderdyk (Willem), geb. 1756 zu Amsterdam, ist nächst Vondel der größte holländische Dichter und in einem gewissen Sinne der holländische Goethe. Eigentlich Jurist und als solcher bei seinen Landsleuten in großem Ansehen stehend, wendete er sich doch mit entschiedener Neigung der Literatur seines Vaterlandes zu. Auf diesem Gebiete war er so anhaltend thätig, daß sich die Zahl seiner gelieferten Schriften bei seinem 1831 erfolgten Tode auf 90 Bände belief. B. versuchte sich in allen Gattungen der Poesie, Lyrik, Epos, Drama, Alles war ihm gleich geläufig und vornehmlich wirkte er durch seine nach den besten neuern und älteren Mustern ausgearbeiteten Tragödien eben so auf die Belebung des Vaterlandsgefühls bei seinen Landsleuten, als auch auf die Bereicherung und Ausbildung der holländischen Sprache. Durch die politischen Wirren, die im Anfange unsers Jahrh. auch Holland schwer berührten, verließ B. sein Vaterland, ging zuvörderst nach Braunschweig und von da nach London. Hier hielt er Vorlesungen über Jurisprudenz, Poesie und Literatur, die von den Gebildeten eifrigst besucht wurden. Später, als durch den Regierungsantritt Ludwig Napoleons Holland wieder ruhiger und geordnet erschien, kehrte er in sein Vaterland zurück und nahm, von Ludwig außerordentlich begünstigt, thätigen Antheil an der Beförderung des Staatswohles. Unter seinen Gedichten zeichnet sich durch Schwung der Phantasie, Kraft und Wohllaut der Sprache am meisten Hollands verlossing aus, das B. im Jahre 1813 bei der Befreiung Hollands von den Franzosen schrieb. Außer den vielen Productionen, die er in holländischer Sprache publicirte, that sich B. auch noch ganz besonders durch seine umfassenden Kenntniß vieler lebenden und todten Sprachen hervor. Seltsam mag es scheinen, daß ein so gelehrter und rastlos schaffender Mann auch noch ein ausgezeichneter Schönschreiber war. —

Unter seinen nachgelassenen Schriften fand sich auch eine schon weit vorgeschrittene Bearbeitung der Geschichte seines Vaterlandes, wovon der Professor Tydemann in Leyden bis jetzt die Herausgabe des ersten Bandes besorgt hat. (E. W.)

Bildhauerkūnst (Alleg.), s. Allegorie.

Bīldlich, s. Bild.

Bīldung. Die B. eines Individuums kann entweder mehr äußerlicher oder mehr innerlicher Art, wenn nicht beides zugleich sein. Wir verstehen unter B. mehr äußerlicher Art hier nicht etwa die mehr oder weniger gefällige **körperliche B.**, welche freilich gerade für die Wirkung eines Schausp. auf die Menge von großem Gewicht und oft für seine Erfolge mit entscheidend ist, sondern die sogenannte **weltmännische B.**, die Geschicklichkeit, womit sich ein Individuum in den gesellschaftlichen Formen bewegt. Auch diese Fähigkeit wird einem Schausp. von großem Nutzen und in manchen Fächern, wie in dem der Lebemänner u. s. f., unerläßlich sein; aber das Wichtigste für ihn ist jedenfalls die **geistige B.**, die entweder allgemeinerer oder rein wissenschaftlicher Art sein kann. Die **allgemeinere B.** charakterisirt sich als Inbegriff einer gewissen Summe von Kenntnissen aus den verschiedensten Fächern und Wissenschaften, die nicht durch ein gründliches vorhergegangenes Studium, sondern durch fortgesetzte Lectüre in verschiedenen Zweigen und durch Conversation erworben ist, als encyklopädisch und resumirend, besonders als geschmackvolles, gebildetes Urtheil und kritischer Tact. Diese B. ist, dem gegenwärtigen Stande der Civilisation gemäß, dem Schausp. unerläßlich. Eine strenge und gründliche **wissenschaftliche B.** wird den Schausp. in dem Auge des Kenners und Gebildeten doppelt achtungswerth machen, aber der Künstler als solcher steht von der strengen wissenschaftlichen B. unabhängig da. Es hat Schausp. gegeben, welche das Höchste in ihrer Kunst leisteten, ohne von irgend Etwas sonst, als von ihrer Kunst und dem Zuge zu wissen, den ihr Genie sie führte. Es sind freilich Anforderungen gemacht worden, der Schausp. solle dem Studium der alten Sprachen, wie des classischen Alterthums überhaupt obgelegen haben, er solle, um einzelne franz. Phrasen und ital., span., engl. und portug. Eigennamen auf der Bühne richtig aussprechen zu können, sich mit der franz., ital., span. und portug. Sprache vertraut gemacht haben, er solle die Geschichte gründlich studirt haben, während es doch hinreicht, sich nur mit dem Charakter derjenigen geschichtlichen Personen, welche in dram. Stücken auftreten, durch Lectüre genauer bekannt zu machen; er solle außerdem Aesthetik, Psychologie, Physiognomik, die Technik der Künste und Handwerke, das Studium

der Künste, selbst die Zeichnenkunst inne haben; wir läugnen auch keineswegs, daß diese Kenntnisse ehrenwerthe Accidenzien eines Schausp. sind, aber sie sind nicht das Wesentliche seiner Kunst; das Wesentliche ist immer das Genie, welches weder des Studiums der Antike bedarf, um die bezeichnendste Attitude anzunehmen, noch der Physiognomik und der Psychologie, um einen Menschencharakter, den es darstellen soll, in seinen Tiefen zu ergründen und vollkommen psychologisch und physiognomisch richtig darzustellen. In unserer Zeit des Eklekticismus und der bloßen Kritik sind diese Kenntnisse als Ersatz für die genial productive Kraft, die im Abnehmen ist, immer nothwendiger geworden; aber die bloße Wissenschaftlichkeit spielt auf den Stätten der Kunst keine so glänzende Rolle, als in den Kreisen des conversationellen Lebens. Ernst, Gesinnung, Gemüth, natürliches Urtheil und angeborner Sinn für die Schönheit, Eifer für die Kunst, Studium der nächst vorliegenden Aufgabe, Redlichkeit des Strebens gehen aller Wissenschaftlichkeit vor. Es wäre hierüber nichts zu sagen gewesen, wenn man nicht in jüngster Zeit, aus Vornehmheit und Dünkel des Wissens, jene vortrefflichen Resultate gründlich wissenschaftlicher B. als unerläßliche Attribute eines Künstlers, ja gewissermaßen als den Kern aller Kunst, gefordert hätte. Es ist aber auch erwiesen, daß die bloße Wissenschaftlichkeit von dem Kerne der Kunst und ihren Geheimnissen nicht selten abzieht, zur Isolirung und Geringschätzung minder wissenschaftlich ausgebildeter, aber darum nicht minder talentreicher Collegen, verführt und somit das Zusammenwirken der Talente nach einem und demselben Ziele stört oder gar unmöglich macht. Auch die allgemeinere und zu allseitige B. sucht oft ihre Anknüpfungspunkte außerhalb den Kreisen der Kunst und bewirkt eine vibrirende und unruhige Thätigkeit nach verschiedenen Seiten hin, welche dem Gedeihen der Kunst aus ihrem Kerne heraus nicht förderlich ist. Hiermit wollen wir dem Besitzer wissenschaftlicher Kenntnisse und dem Streben, sich dieselben anzueignen, durchaus nicht den Krieg erklären, wir erkennen vielmehr die hohe Stellung, die ein wissenschaftlich gebildeter Schausp. unter seinen Collegen einnimmt, vollkommen an, wir haben nur auf die Mängel aufmerksam machen wollen, welche Folge eines wissenschaftlichen Dünkels sein können, der wünschenswerthe Accidenzien zu den Haupteigenschaften eines Schausp. stempeln will und das Genie, das ursprüngliche Talent, den redlichsten Eifer für die Kunst weniger hoch anzuschlagen scheint, als die Fähigkeit, mit gelehrten Männern concurriren zu können. (H. M.)

Billēt (v. fr.; Techn.), als Quittung über den Empfang des Eintrittspreises und als Ausweis der Berechtigung zum Be=

such einer Vorstellung, gibt ein Theater B.e aus. Entweder gibt das B. Anspruch auf einen bestimmten Platz, wie in Sperrsitzen, Logen, Lehnstühlen u. s. w., oder es überläßt dem Käufer die Wahl, sich selbst einen Platz zu suchen, wie im Parterre, der Gallerie, dem Amphitheater. Jedes B. hat nur für eine bestimmte Vorstellung Gültigkeit und muß zu diesem Zwecke entweder den Namen des Wochentages oder das Datum führen. Bei größeren Theatern pflegt man viermal 7 Garnituren von B.s zu haben. Jede Garnitur besteht aus den Wochentagen von Montag bis Sonntag und je 7 Garnituren tragen *eine* Farbe auf der Rückseite. Dadurch wird der Unterschleif so viel als dies überhaupt möglich ist, verhindert. Jedes B. trägt eine genaue, deutlich gedruckte *Bezeichnung des Theaters*, in dem gespielt wird; des *Tages*, für welchen es gilt; des *Platzes*, die Angabe, ob derselbe *rechts* oder *links* von den Eingangsthüren liegt, um unnöthiges Hin- und Herlaufen in den Corridors zu vermeiden, und den Stempel oder das Siegel der Direction. Hin und wieder findet man auch eine Warnung vor dem Ankauf von B.s außerhalb des Theaters oder sonstige Vorschriften auf dem B. bemerkt. Daß die B.s am besten auf starke, besonders haltbare Pappe aufgeklebt werden, versteht sich bei jeder größeren Bühne von selbst. *Freibillets* pflegen besonders als solche bezeichnet zu werden; auch genügt wohl ein Abgeben der Visitenkarte oder ein geschriebener Zettel. Auch den Hülfsarbeitern bei der Maschinerie, der Garderobe und den Statisten, werden B.s zum Ausweis gegeben, damit sie eingelassen werden. Die Zurückgabe dieser B.s dient dann zugleich als Quittung über den empfangenen Tagelohn. Bei einigen Bühnen gibt der Besitz eines B.s zu den theuersten Plätzen in den Zwischenacten das Recht, die minder theueren zu besuchen, aber nicht umgekehrt. Man unterscheidet: a) gewöhnliche **Kauf-B.s**, d. h. solche, die für eine bestimmte Vorstellung gelöst werden und nur für diese gültig sind. b) **Abonnements-B.s**, die zu einer bestimmten Reihe von Vorstellungen berechtigen und für Jeden, der sie besitzt, gelten; vgl. Abonnement. c) **Dutzend-B.s**, die gewöhnlich einen Mittelpreis zwischen dem täglichen Kauf- und dem Abonnementspreise halten und in gleicher Weise, wie die Abonnements-B.s angewendet werden, aber für einen beschränkteren Zeitraum, meist für 12 nach einander folgende Vorstellungen, oder auch für einen Monat gültig sind. d) **Personal-B.s**, die billigsten von allen, die jedoch nur für eine darauf bezeichnete Person gelten. e) **Frei-B.s**, die von der Direction entweder für Eine Vorstellung oder für eine gewisse Reihe von Vorstellungen, oder unbedingt für alle Vorstellungen ohne Ausnahme bewilligt werden; in dem letz-

tern Falle heißen sie **Partout=B.s.** Leider wird mit den Frei=B.s, besonders in Frankreich, ein heilloser Mißbrauch getrieben; vgl. Applaus und Claqueurs. Bei einigen Theatern sind auch noch f) **Bedienungs=B.s** üblich, deren jeder Darsteller für diejenigen Vorstellungen, in denen er beschäftigt ist, eines oder mehrere erhält und wogegen den Personen, die er zu seiner Bedienung bedarf, der Eintritt auf die Gallerie, oder eine besondere Abtheilung derselben gestattet ist. Auch diese Einrichtung führt jedoch mancherlei Mißbrauch und Fatalitäten herbei und man sieht sie an den bessern Theatern mehr und mehr verschwinden. Außer allen diesen gibt es bei den pariser Theatern 2. und 3. Ranges noch g) **B. de faveur,** Eintrittskarten, welche man bei den Directoren erhält; sie werden nur an solchen Tagen ausgegeben, wo zu erwarten ist, daß der Zudrang nicht groß sein werde, dann aber erhält man sie auch um einen wahren Spottpreis. Zwar sucht man dem Scheine nach immer eine Veranlassung zur Ausgabe der B. d. f., doch ist die Einrichtung nichts weiter, als Speculation und die kleinste Veranlassung genügt, dieselben zu erlangen. Ueber die Contremarken siehe diese. Sonstiges s. unter Billetverkauf, Controle, Logenschließer u. s. w. (L. S. u. R. B.)

Billetēūr (Theaterw.), der Angestellte, welcher die Billets einzunehmen und dem Inhaber derselben den darauf bezeichneten Platz anzuweisen hat; vgl. Logenschließer.

Billetverkāūf (Technik). Bei größeren Bühnen abgesondert von der eigentlichen Kasse, bei kleinern theils mit dieser vereinigt, theils als das Hauptgeschäft der Direction besteht der B. zu den täglichen Vorstellungen. Das Geschäft ist ein ungemein schwieriges, denn es erfordert Geduld, Ruhe, stete Höflichkeit, Uebersicht und kaufmännische Genauigkeit. Die Art und Weise, wie der B. geschieht, ist von wesentlicher Einwirkung auf die Stimmung des Publikums für oder gegen eine Bühne. Es ist zwar unmöglich, allen, oft höchst unpassenden und verkehrten Anforderungen einzelner Käufer zu begegnen, aber nichts desto weniger muß eine höfliche Behandlung stets die abschlägliche Antwort weniger unangenehm machen. Namentlich ist dies bei größeren Bühnen, wo der mit dem B. Beauftragte gewöhnlich eine feste Anstellung hat, nicht genug zu empfehlen; bei kleinern Bühnen lehrt der eigene Vortheil Höflichkeit. Daß sowohl Abonnenten, als regelmäßige Theaterbesucher besondere Berücksichtigung bei dem B. fordern, liegt in der Natur der Sache; aber auch dies darf nicht zu weit getrieben, sondern das einmal Festgesetzte muß genau gehalten werden. Nie eher das Billet überliefern, ehe das Geld aufgezählt ist, bleibt besonders bei starkem Andrange Regel; auf Borgen

oder Stunden des Preises darf man sich nie einlassen. Zweckmäßig ist ein doppelter Zugang zu dem Local des B.s und vor dem Verkaufstische nur wenig Raum, so daß leicht ein Käufer nach dem andern befriedigt werden kann. Der Verkaufende hüte sich, eine Meinung über zu gebende Stücke zu äußern, gebe aber genau auf die verschiedenen Wünsche Acht, die von den Kaufenden hinsichtlich der zu gebenden Stücke oder der darin beschäftigten Darsteller ausgesprochen werden, denn er kann oft beim Entwurf der Austheilung (s. d.) der Direction die nützlichsten Winke geben. (L. S.)

Billington (Elisabeth, geb. Weichsel), geb. zu London 1769; ihr Vater, ein tüchtiger Violinvirtuos, bestimmte sie zur Clavierspielerin und ließ ihr von dem Clavierlehrer Thomas B. Unterricht geben; dieser verliebte sich in die reizende Schülerin und entführte sie 1786. In Dublin, wohin die Vermählten geflohen waren, mußte die B., ihre Existenz zu erhalten, das Theater betreten und that dies mit dem glänzendsten Erfolge. Als der Vater bald nachher verzieh, kehrte sie nach London zurück und setzte hier am Convent-Garden-Theater ihre Künstlerlaufbahn fort. Bald gehörte sie zu den gepriesensten Zierden der engl. Bühne und selbst die Marra, die damals in ihrer Blüthe stand, wurde nicht höher geschätzt. Von 1790—1800 bereiste sie Frankreich und Italien und erregte allenthalben den ungemessensten Enthusiasmus; dann kehrte sie in ihre frühere Stellung nach London zurück, wo sie in solchem Rufe stand, daß sie für 6 Monate einen Gehalt von 25,000 Thlr. bezog. 1809 zog sie sich gänzlich vom Theater zurück und lebte als reiche Dame in London. Miß. B. verband mit der klangvollsten und umfangreichsten Stimme eine außerordentliche Kehlenfertigkeit und ein seltenes Darstellungstalent; dabei war sie sehr schön und zeigte Grazie und Anmuth in jeder Bewegung. Nicht leicht kann eine Künstlerin mehr vergöttert werden, als sie; ihr Leben hat sie selbst in 1798 erschienenen Memoirs beschrieben. (3.)

Binde (Garder.), 1) ein von Männern und Frauen um Kopf, Stirne, Hals, Schultern, Brust ꝛc. getragenes breites Band, nach der Zeit, dem Stande und der Mode verschieden. In der neuesten Zeit wird die B. weit weniger als früher getragen. Ueber die einzelnen Gattungen derselben s. Diadem, **Fascia**, Feldbinde, Halsbinde, **Infula**, Ordensband, Schärpe, **Taenia**, **Vitta** u. s. w. 2) So v. w. Verband bei Verwundungen ꝛc., wird beim Theater gewöhnlich schwarz genommen.

Binder, 1) (Sebastian), geb. 1800, ging zum Theater an der Wien, von da ans Kärnthnerthor und war dann eine Reihe von Jahren, in welche seine Culminations-

periode fällt, erster Tenorist an der prager Bühne. Als Dupont die wiener k. Oper übernahm, wurde nebst Wild auch B. dorthin berufen und glänzte mehrere Jahre an der Seite dieses Gesangshelden. B.s Stimme war nie durch eine imposante Kraft ausgezeichnet, übertraf aber an Schmelz, Lieblichkeit u. Flötenton die aller seiner Concurrenten. Bezaubernd war sein mezza voce. Seine Kopfstimme stand im trefflichsten Einklange mit der Brust, im Cantabile brachte er einen zauberischen Effect hervor. B. ist durch und durch gebildeter Sänger. Als Darsteller dagegen war er nie von Bedeutung. Fast auf allen deutschen größern Bühnen hat er mit bedeutendem Erfolge gastirt. Er lebt gegenwärtig in Wien und ist einer der gesuchtesten Gesanglehrer. 2) (Mad. B., geborne Meyer), früher verehlichte von der Klogen, jetzt Gattin des Vor., geb. 1805 in Schleßwig, wo ihre Mutter am herzogl. Hoftheater angestellt war, ist eine der anmuthigsten Bühnenerscheinungen u. talentvollsten Schauspielerinnen neuerer Zeit. Sie betrat in ihrem 6. Jahre in einer Kinderrolle das Theater, folgte ihrer Mutter nach Dresden und Leipzig, studirte als Vorbilder eine Händel-Schütz, Bethmann, Wolff &c., betrat als heranblühendes Mädchen die Theater von Petersburg und Reval, welches letztere damals unter Kotzebue's Direction stand, der auf ihre Ausbildung einen belehrenden Einfluß ausübte. Sie trat in das Fach der ersten naiven und sentimentalen Liebhaberinnen und zeichnete sich durch eine herzgewinnende Natürlichkeit, durch schalkhafte Naivität aus, so wie sie in mehreren sentimental-tragischen Parthien, durch ein dem Innern entströmendes Gefühl zu ergreifen wußte. In der höhern Tragödie hat sie sich nur selten versucht. In Lübeck vermählte sie sich mit dem liefländischen Baron von der Klogen. Zur Zeit als Kinds Van Dyk die deutschen Repertoire beherrschte, feierte sie in der Rolle des Lehnchens nicht nur in Hamburg, sondern auf den meisten deutschen Bühnen, wo sie gastirte, Triumphe. Sie war eine der ersten deutschen Schauspielerinnen der neuern Zeit, welcher man die Huldigungen des Bekränzens und Blumenwerfens widerfahren ließ. Von Dresden aus besuchte sie im J. 1824 Prag; hier fand sie die ehrenvollste Aufnahme, wurde durch Vermittelung der Landstände ihrer dresdener Engagementsverbindlichkeiten enthoben und für immer dem prager Theater gewonnen. Noch jetzt wirkt sie hier im Rollenkreise junger, koketter Frauen als entschiedener Liebling des Publikums. (C. H. n.)

Bindung (ital. ligatura, lat. ligatur; Musik), das Aneinanderhängen entweder zweier, denselben Ton bezeichnenden Noten, wobei der Ton nicht zweimal gegeben, sondern nur die vorgeschriebene Zeit gehalten wird; oder zweier verschie-

denen Noten, deren Töne verbunden oder geschleift vorgetragen werden sollen, so daß der erste Ton fortklingen muß, bis der zweite begonnen hat. Bindungszeichen ist der Bogen ⌒ ‿, der beide Noten oben oder unten vereinigt, oft auch wird sie durch Lig., der Abbreviatur für ligato, angedeutet. (7.)

Bīnisch (Garder.), ein Mantel der Türken; wird nur bei der religiösen Reinigung getragen und dann beim Niederfallen auf die Erde statt eines Teppichs ausgebreitet. (B.)

Biographīē. Lebensbeschreibung eines Individuums durch ein anderes, ein literarisches Genre, welches, wenn es mit Aufrichtigkeit, Ernst und Umsicht betrieben wird, leicht das belehrendste unter allen genannt werden darf. Die Lebensbeschreibung eines merkwürdigen Individuums kann, je den verschiedenen Umständen nach, den einer höheren Bestimmung sich Bewußten und unter drückenden Umständen darnach Ringenden trösten, oder, ein nachahmenswerthes Muster aufstellend, anfeuern, oder, einen verfehlten Lebensgang nachweisend, von Irrthümern und Fehltritten zurückschrecken. Wahrheit ist hier Hauptbedingniß, jede Verschönerung, jedes zum Bösen Herabziehen unerlaubt, die einfachste, klarste und ungeschminkteste Darstellung und Sprache die beste. Man kann nur bedauern, daß von deutschen Schausp. so wenig B.n vorhanden sind, man hat meist nur anekdotenähnliche Beiträge (in neuerer Zeit die wichtigsten von Z. Funk zu Ifflands und Devrients Leben in dessen: Erinnerungen aus meinem Leben, 2. Band) und am dürftigsten ist leider, was das Schauspielerfach anbelangt, das Gebiet der in so hohem Grade wichtigen und belehrenden Selbstbekenntnisse und Selbstbiographien (s. Autobiographien) in Deutschland angebaut. Man scheut bei uns leider die Oeffentlichkeit mehr, als recht ist, und unter den Zerstreuungen des modernen Lebens, welche überall von der Tiefe abziehen, scheint man keine Zeit zu gemeinnützigen Publikationen dieser Art gewinnen zu können. Als Muster einer B. dürfte Mayers Leben Schröders zu betrachten sein; ein Buch, welches zugleich die reichsten Beiträge zur Geschichte des deutschen Theaters liefert. (H. M.)

Bīrch-Pfēīffer (Charlotte), geb. zu Stuttgart 1800; ihr Vater, Domainenrath Pfeiffer in Stuttgart, vertauschte 1806 dieses Amt mit der Stelle eines Oberkriegsraths in baierischen Diensten zu München. Als im J. 1809 ihr Vater erblindete, wählte er seine jüngste Tochter Charlotte vorzugsweise zur Vorleserin und der Geist des Mädchens erhielt durch die gewählte classische Lectüre eine frühe Reife; zugleich aber erwachte in ihr eine glühende Liebe zur dram. Kunst. Früh, wie ihr Geist, hatte auch ihr Körper sich ausgebildet, im 13. Lebensjahre schien sie eine erwachsene

Jungfrau zu sein und betrat in diesem Alter 1813 nach langem und hartnäckigem Kampfe mit den widerstrebenden Eltern, die königl. Hofbühne in München als Prinzessin Thermutis in Lindpaintners Melodram: Mosis Errettung. Der Hof, wie das Publikum zollte der Kunstjüngerin in dieser, wie in den folgenden Rollen so reichen Beifall, daß sie sich bald eine für ihre große Jugend ungewöhnliche künstlerische Stellung errang. Unter der Leitung des Intendanten de la Motte und des in Schröders Schule gebildeten Hofschauspielers Zuccarini machte sie nun die erfreulichsten Fortschritte. 1818 machte sie eine Kunstreise nach Prag und erntete nicht allein als Liebhaberin im Lust- und Trauerspiel, sondern auch als Soubrette und Sängerin, z. B. als Olivier, Cherubin, Donauweibchen ꝛc., die volle Zufriedenheit des Publikums ein. Bei ihrer Rückkehr nach München erhielt sie das ganze Fach der tragischen Liebhaberinnen und jugendlichen Anstandsdamen und blieb in diesem Wirkungskreise bis 1820, wo sie eben so wie 1822 u. 23 größere Kunstreisen nach Stuttgart, Karlsruhe, Mannheim, Darmstadt, Frankfurt, Wien, Kassel, Hannover, Berlin, Dresden und Hamburg unternahm. In letzterer Stadt lernte sie den Dr. Ch. Birch kennen, mit welchem sie sich 1825 in München, wo er eine Anstellung bei der Hoftheater-Intendantur erhielt, vermählte. Bald nachher trat Mad. B. eine abermalige Kunstreise an, gastirte wiederholt in Hamburg, dann in Danzig, Königsberg, Riga und Petersburg, wo sie eine überaus glänzende Aufnahme fand. Sie kehrte 1827 über Riga, Reval, Danzig, Breslau, Leipzig, Prag zurück und nahm beim Theater an der Wien ein Engagement an. 1830 ging sie nach Pesth, Brünn, Breslau und Berlin, wo sie am königl. Hoftheater gastirte und kehrte nach München zurück, ohne jedoch dort ein Engagement anzunehmen. Nur zuweilen trat sie von nun an als Gast auf der dortigen Hofbühne auf, machte auch mehrere Kunstreisen nach Amsterdam, Hamburg, Berlin ꝛc., wo sie, meist in ihren eigenen Arbeiten, wiederholt mit großem Beifall auftrat. Anfangs 1838 gastirte sie in Zürich mit einem so glänzenden Erfolge, daß die allgemeine Stimme sie dauernd zu gewinnen wünschte; man trug ihr daher die Direction des dortigen Theaters an, die sie auch übernahm. Durch ihre practische Bühnenkenntniß sammelte sie hier bald einen Verein der achtungswerthesten Darsteller und schuf durch ihre geistige Einwirkung ein Ensemble, wie man es bei einem Theater 2. Ranges gewiß selten finden wird. Auch scheint sie durchführen zu wollen, was bis jetzt noch keiner Direction gelungen ist: ein stehendes Theater in der Schweiz zu bilden; wenigstens sind die bisherigen Resultate so überaus günstig, daß man an dem glücklichen Fortgange

nicht zweifeln kann. Als Schauspielerin gehört Mad. B. zu den begabtesten Darstellerinnen Deutschlands; sie verbindet mit einer kräftigen Gestalt ein ausdrucksvolles Auge und ein klangvolles Organ; ihre Auffassung zeigt poetische Kraft und tiefe Empfindung, ihre Darstellung inneres, feuriges Leben und große Bühnengewandheit; Rollen, wie die Medea, Sappho, Elisabeth, Donna Diana, Isabella, Katharina II. u. s. w., dürften nicht leicht eine trefflichere Repräsentantin finden und in ihrer Blüthenzeit konnte sie sich in mehreren derselben der Sophie Schröder zur Seite stellen. Ihren ersten Versuch als Schriftstellerin machte sie 1828 in Wien mit einem mißlungenen Spectakelstücke: Herma (nach Van der Velde's Wlaska). Glücklicher war sie in: der Wartthurm, Fra Bartolomeo, Schloß Greifenstein und Pfefferrösel, von denen besonders das letztere schnell die Runde über alle deutschen Bühnen machte und überall eine mächtige Anziehungskraft ausübte. Jetzt folgten schnell nach einander: die verhängnißvollen Wechsel, der Leichenräuber, Maria di Gonsalva, die Taube von Cerdrons, Wie ist das zugegangen? die Walpurgisnacht, Karl der Große vor Pavia, Schön Klärchen, Mädchen und Page, Zufallslaunen, Robert der Teufel (Schauspiel), Alte Liebe rostet nicht, Trudchen, des Müllers Töchter, Hinko, Peter von Szapar, die Engländer in Paris, die Günstlinge, Johannes Guttenberg, der Glöckner, Onkel und Nichte und Rubens in Madrid. Diese Stücke sind meist nach Erzählungen gearbeitet und auf den Bühneneffect berechnet. Man mag die Mittel, mit denen Mad. B. ihre Erfolge erzielt, von dem Standpunkte des ästhetischen Beurtheilers nicht billigen können, ja sie zuweilen gänzlich verwerfen müssen, aber ungerecht ist es jedenfalls, ihr poetisches Talent und Erfindungsgabe abzusprechen. Ihre Producte sind keineswegs dialogisirte Romane, sondern wirkliche freie Bearbeitungen, in denen die Elemente oft gänzlich umgestaltet sind und ein Theil der Scenen und Situationen der Verfasserin eigenthümlich gehören. Einzelnes, und zwar gerade das ihr Angehörende in ihren Arbeiten, kann man unbedingt trefflich nennen, wie die ersten Acte des Guttenberg, die mittlern der Günstlinge, Rubens in Madrid u. s. w. Daß sie die Bühne kennt, mit sicherer Hand das Erfolgreiche zu gruppiren und die Aufmerksamkeit des Publikums zu spannen und zu erhalten weiß, wird wohl eben so wenig in Zweifel gezogen werden, als daß sie sich um die reale Bühne, wie sie nun einmal ist, große Verdienste erworben hat. (T. M.)

Bircken (Siegmund von), geb. zu Wildenstein 1626; gekrönter kaiserl. Poet. B. hatte seiner Zeit einen großen Namen. Der Titel seiner Stücke läßt auf den

Schwulst des Inhalts und der Darstellung schließen; so: Margenis, das vergnügte, bekriegte und wieder befreite Deutschland, 1651 zu Nürnberg von jungen Patriciern aufgeführt, 1679 gedruckt, und: Psyche, auf den Schauplatz gebracht, in Nürnberg 1652, jetzt aus dem Latein in teutsche Poesy versetzet, in Versen, ist bey der teutschen Red-, Bind- und Dicht-Kunst des Erwachsenen zu Nürnb. 1679 gedruckt. Man kann hieraus auf den Geschmack der Zeit und B.s insbesondere schließen. Er st. 1681. (H. M.)

Bĭrminghăm (spr. Birming'em; Theaterstat.), die bedeutendste Fabrikstadt Englands in der Grafschaft Warwick gelegen mit über 110,000 Einw. B. hat ein Theater, welches aber an allen Mängeln leidet, die engl. Provinzialbühnen eigenthümlich sind. In der neuesten Zeit jedoch hat man ernstlich daran gearbeitet, ein gutes stehendes Theater in B. einzurichten und zu diesem Zwecke ein großes und schönes neues Theater auf Actien erbaut, welches 1839 eingeweiht werden soll. Vergl. Englisches Theater.

Bĭrnbaum, 1) (Karl), geb. 1803 in Leipzig. Seine Eltern bestimmten ihn einem bürgerlichen Gewerbe, er aber gab dem überwiegenden Hange zur Bühne nach beendigter Lehrzeit nach uud begann seine theatralische Laufbahn 1822 an der Hofbühne zu Dresden als Chorist der deutschen Oper. Bald wurde er zu kleinen Parthien in dieser, wie im Schauspiel verwendet. 1825 verließ er die dresdner Hofbühne wegen Mangel an Beschäftigung und trat als 2. Bassist zur Gehlhaarschen Gesellschaft in Mainz. 1827 ward er als Bassist nach Linz berufen und kam bald darauf nach Augsburg für dasselbe Fach. Hier versuchte er sich auch zum ersten Male mit dem besten Erfolg in einer größeren Rolle (Oberförster in den Jägern) des recitirenden Schauspiels. Von jetzt an wandte sich nun B. dem Schauspiele mit eben so entschiedenem Glücke zu, wie früher der Oper, ohne jedoch der letzteren ganz zu entsagen. Ein Gastspiel in Wien verschaffte ihm ein Engagement als Regisseur der Oper und erster Bassist nach Brünn, wo er indessen auch im Fache der Väter- und Charakterrollen wirkte. Er gastirte später zu Dresden und Prag mit der ehrenvollsten Auszeichnung. 1832 als Regisseur der Oper nach Kassel berufen, übernahm er hier das erste komische Fach in Oper und Schauspiel. B. ist unstreitig als Baßbuffo ausgezeichnet; die groteske ital. Grundlage erscheint bei ihm von deutschem Humor belebt. In Raimundschen Rollen ist B. einer der vorzüglichsten Darsteller, und zwar um so mehr, als er des östreichischen Dialects ganz und gar mächtig ist. Wie im Komischen, hat dieser Darsteller auch im ernsten und gemüthlichen Fache sein altes Renommée bewahrt. Sein Feldern, Amtsrath Herbert, Adam

Wählig verdienen in Betreff des letztern vorzüglich genannt zu werden. 2) (Maria, geb. Sargany), geb. um 1808 in Prag, Tochter eines Großhändlers. Nach dem Tode des Vaters siedelte sie mit ihrer Mutter nach Wien über und versuchte sich daselbst auf Liebhabertheatern. Oeffentlich trat sie zuerst in Agram unter dem Namen Stern auf, nahm hierauf ein Engagement am Theater zu Baden bei Wien an und erhielt von dort einen Ruf an das Stadttheater zu Brünn als erste Liebhaberin. Während der Urlaubszeit ihres letzten Engagementjahres gastirte sie in Grätz mit so bedeutendem Erfolge, daß sie nicht allein Engagementsanträge von der Direction des Hofburgtheaters, sondern auch von dem Hoftheater zu Braunschweig, dem Theater an der Wien und dem Theater zu Pesth erhielt. Sie entschied sich für Braunschweig. Allein ein Gastspiel und in Folge desselben ein Engagementsantrag bei dem Hoftheater zu Kassel vermochten die Künstlerin, ihre contractlichen Verhältnisse mit dem braunschweiger Hoftheater bereits nach Ablauf eines Jahres zu lösen und dem Rufe nach Kassel zu folgen, wo sie sich mit dem Vor. vermählte. Unstreitig nimmt Mad. B. unter den tragischen Liebhaberinnen der deutschen Bühne eine bedeutende Stellung ein, ein klangvolles und biegsames Organ, Innigkeit, Tiefe und Gluth der Empfindung, tragische Kraft und hinsichtlich der äußeren Erscheinung alle Mittel, die den Grazien nicht minder dienen, wie den Eumeniden, sind ihr eigen. (E. B.)

Bis (lat. zweimal; Mus.), wird über diejenigen Stellen der Melodie gesetzt, die unmittelbar zweimal nach einander vorgetragen werden sollen. Solche Stellen werden gewöhnlich von dem kleinen Wiederholungszeichen und von einem Bogen eingeschlossen. (7.)

Bischof, eine der höheren geistlichen Würden der kathol. Kirche, die fast so alt ist, als die Kirche selbst. Die amtliche Kleidung, wie sie von Constantin im 4. Jahrh. festgesetzt wurde, ist a) außer der Kirche: ein violetter Talar bis auf die Füße reichend, mit einem Kragen, der den halben Arm bedeckt; röthliche Strümpfe und Schuhe, die **Baretta** (s. d.), ein langes Kreuz an goldener Schnur auf der Brust, oder der **Bischofshut**, ein großer, flacher Hut mit herabhängenden Schnüren, die an jeder Seite 6 Quasten haben. Vgl. Cardinalshut. Das Rochetum, ein weißer Talar mit engen Aermeln, und die Mozzeta, eine kurze, nicht über die Schultern reichende Tunica, sind nicht mehr üblich; letztere wird nur noch vom Papste getragen. Jetzt erscheinen B.e in der Gesellschaft auch in gewöhnlichem, violetten oder anderen dunkelfarbigem Frack und mit violetten Strümpfen oder auch ganz weltlich gekleidet. b) Bei min=

der feierlichen kirchlichen Verrichtungen trägt der B. über den obigen Anzug das Chorhemd, welches bis an die Hüften reicht und mit Spitzen und Blonden besetzt ist; die Stola (s. d.), die Baretta und einen goldenen Fingerring, dem Fischerringe (s. d.) ähnlich. c) Bei Festen u. den wichtigsten Amtsverrichtungen zieht der B. über den Talar die Tunicella, einen langen, weißen Rock, als Unterkleid; die Dalmatica (Alba), ein langes, weißes Gewand mit weiten Aermeln und Spitzenbesatz; die Stola, das Meßgewand (s. d.) oder den Chormantel, beides von kostbaren Stoffen und reich mit Gold gestickt; die **Bischofsmütze**, eine hohe, oben spitz zulaufende, in 2 Theile gespaltene Mütze, von der 2 Bänder über die Schultern herabhängen, Farbe und Schmuck, der oft aus Perlen und Edelsteinen besteht, sind verschieden; und den **Bischofsstab**, ein etwa 5 Fuß langer, oben gekrümmter (daher Krummstab) Stab von Holz, Elfenbein, Silber oder Gold, oft mit Edelsteinen besetzt oder mit Laubwerk geziert. Dieser Stab ist das Symbol der oberhirtlichen Gewalt. (B.)

Bīscroma (ital.; Musik), wörtlich dreigeschwänzte Note, Name des Zweiunddreißigtheils.

Bisēllium (a. Bühne), ein zweisitziger Stuhl, der im Theater, auf dem Forum rc., als Auszeichnung galt, aber immer nur von Einem eingenommen wurde. (R.)

Bizarrerīē. Ein launenhafter Geschmack, der, um etwas Eigenthümliches und Originelles zu affectiren, sich in das Gebiet des Sonderbaren, Regelwidrigen und Regellosen, selbst Unnatürlichen verliert. Der engl. Spleen und Humour hat den Grund zu vielen bizarren Charakteren des originellen Alt-Englands gelegt. B. verdarb häufig die Kunst, besonders in den Zeiten der Nachblüthe, wenn die Künstler sich nicht fähig fühlen, mit den vorangegangenen Mustern auf dem Wege des edlen Kunststyls zu wetteifern und doch das Bedürfniß fühlen, etwas Neues, Außergewöhnliches und Pikantes zu leisten. Das Barocke und Groteske (s. d.), obgleich die höchste Spitze des Bizarren, ist indeß, in so fern ihm eine ironische Bedeutung inwohnt oder eine niedrigkomische Wirkung erzielt wird, eher noch in der Kunst zulässig, als das Bizarre, dem in der Regel selbst die komische Seite fehlt. (H. M.)

Blăche, Balletmeister in Bordeaux, wo derselbe mehrere Ballets componirte. 1826 wurde eines derselben: Les filets de Vulcain, mit Beifall in Paris gegeben. Seine Söhne sind Tänzer und einer derselben gegenwärtig noch in St. Petersburg. (H...t.)

Blamōnt (François Colin de), geb. zu Versailles 1690, ein sehr geehrter und berühmter, sogar in den Adel-

stand erhobener Componist, der 1760 als Director der königl. Capelle starb. Er hat dem Theater die Opern: Fètes de Thetis, Jupiter vainqueur, les charactères de l'amour, Diane et Endimion, Parnasse lyrique, Zephir et Flora, caprice d'Erato und retour des dieux gegeben, die zu ihrer Zeit meist als Meisterwerke betrachtet wurden. (3.)

Blanc (Antoine, genannt le Blanc de Guillet), geb. 1730 in Marseille. Er schrieb die Stücke: L'heureux événement, Lustsp.; Munco Capac, eine höchst unregelmäßige Tragödie, die aber nicht ohne Interesse und kühne Gedanken ist. Les Druides wurde 1772 aufgeführt, aber bald verboten. Albert I. et Adeline, heroische Komödie; Virginie, Tragödie, 1786; Le clergé dévoilé, ou les Etats-Généraux de 1303, Tragödie, 1791; Tarquin, ou la royauté abolie, Tragödie, aufgeführt 1794. Noch einige andere Stücke von ihm sind Manuscript geblieben. Im Allgemeinen ist sein Styl energisch, aber nachlässig und rauh. Er starb 1799 zu Paris an einer Brustkrankheit. (R. S.)

Blănche (fr.; Musik), Name der halben Tactnote.

Blangīni (Giuseppo Marco Maria Felice), geb. zu Turin 1781, wurde früh für die Musik gebildet, ging 1799 als Musiklehrer nach Paris und versuchte sich hier zuerst durch Vollendung der von Della Maria nachgelassenen Oper: die falsche Dame, gab dann: Nephtalie, Zelie und Terville. 1805 ging B. als Capellmeister nach München und schrieb dort den Kalifenstreich. 1809 ging er in gleicher Eigenschaft nach Kassel, 1814 wieder nach München, wo er Trajan in Dacien auf die Bühne brachte, dann nach Paris, wo er als Lehrer lebt. B. hat das Verdienst, in seinen Opern Gediegenheit und Tiefe mit dem Gefälligen und Einschmeichelnden verbunden zu haben; das lyrische Element waltet in seinen Compositionen fast zu sehr vor und seine Arien und Gesänge können als Ideale im Ausdrucke lyrischer Seelenstimmungen betrachtet werden. Dagegen sind die Stellen, die Kraft und heroischen Schwung erfordern, weniger gelungen. (3.)

Blăsinstrumente (Musik), Tonwerkzeuge, bei welchen der Ton durch die Schwingungen der in einem Rohre eingeschlossenen Luftsäule hervorgebracht wird. Man theilt sie in **Rohr-** und **Blechinstrumente**; die vorzüglichsten B. sind die Flöte, Oboe, Clarinette, Fagott, Trompete, Horn, Posaune u. s. w. Unzweifelhaft sind die B. die ältesten Werkzeuge der Musik und die Hirten- oder Panpfeife dürfte als die Mutter aller musikal. Instrumente betrachtet werden; diese aber finden wir bereits in der ersten Kindheit der menschlichen Cultur. Der Ton der B. überbietet den der Saiteninstrumente nicht blos an Klangfülle und Kraft, sondern auch an angenehmer und hinreißen-

der Wirkung. Daher sind sie besonders in den neuern Compositionen als Effectmittel sehr beliebt und werden häufig z. B. bei Spontini und Meyerbeer bis zur Ueberladung angewandt. (7.)

Bläsius, 1816 erster Tänzer in Bordeaux. Man hat ein lehrreiches Werk über die Tanzkunst von ihm.

Blaufëüer, s. Indianisches Feuer.

Blënde (Techn.), 1) Alles, was uns verhindert, einen Gegenstand zu sehen, also eine span. Wand, ein Verschlag ꝛc. 2) Die viereckigen, aus Blech, Holz oder Pappe gefertigten Kasten, welche durch eine Vorrichtung in der Maschinerie beim Nachtmachen (s. d.) über die Lampen herabgelassen werden und dieselben vollständig bedecken und demnach so v. w. Schirm (s. d.). 3) Vertiefungen in Mauern und Wänden, gewöhnlich mit Statuen, Vasen, Büsten, Oefen ꝛc. ausgeschmückt. (B.)

Blés (Alphonse), eine junge, frische, hübsche Schauspielerin von schönem Wuchs, interessantem Gesicht, schönen Augen und vortrefflichem Spiel. Sie ist jetzt bei dem Ambigu-Comique engagirt und ohne Zweifel eine der angenehmsten Gaben, welche die Provinz Paris zukommen lassen konnte. Sie ist in ihrem Spiel voll Anmuth und Delicatesse, spricht sehr gut und darf sich nur zeigen, um applaudirt zu werden. (A.)

Blïgny (Dem.), vom Théâtre St. Antoine, ist mit Recht die Dejazet des Theaters der Bastille genannt worden; sie besitzt ein ausgezeichnetes Nachahmungstalent und copirt mit derselben Leichtigkeit alle Schauspieler und alle Schauspielerinnen von Paris. Sie begann ihre Laufbahn in der Bannmeile und zeigte sich da namentlich im Vaudeville sehr vortheilhaft. Seit kurzer Zeit hat sie ihr Talent bedeutend entwickelt und in dem Maße, wie ihre Zuversicht stieg, hat ihr Spiel an Rundung und Leben gewonnen. Beinkleiderrollen spielt sie namentlich sehr gut. Ihre Stimme ist rauh u. dumpf; deshalb singt sie auch in der Regel gar nicht. (A.)

Blïnde sind von einigen Dichtern mit glücklichem Erfolge auf die Bühne gebracht worden; wir erinnern an Gloster im Lear, Belisar, Eduard in Kotzebue's Epigramm und Capitain Cobridge in Kochs Vorleserin. Bei der Darstellung ist zu berücksichtigen der Ort, wo sich der B. befindet und die Zeit, seit welcher ihm der Sinn des Gesichtes mangelt. Die Natur sucht den Mangel eines Sinnes durch die Schärfung aller übrigen wohlthätig auszugleichen; daher ist der B. in den gewohnten Räumen zu Hause bald ziemlich sicher, welche Sicherheit je nach der Dauer der Blindheit zunimmt. Gang und Haltung ist also beim eben Geblendeten (Gloster, Belisar) unsicher, zagend, er tastet mit den Händen oder einem

Stabe überall umher, oder überläßt sich gänzlich seinem Führer; die Haltung des längere Zeit B.n dagegen ist fest und sicher, wenn auch langsam und vorsichtig. In der äußern Erscheinung hat der Darsteller vor Allem das Unschöne, welches in der Bloßstellung körperlicher Gebrechen liegt, möglichst zu mildern oder zu verbergen. Wo die Rolle keine Binde gestattet, da genügt mindestens die leise Andeutung, z. B. bei natürlicher durch Krankheit (Staar) entstandener Blindheit, eine Starrheit und Unbeweglichkeit des Blicks; eine Brille von dünnem Eisendraht und Krepp, die sich dicht an das Gesicht anlegt und die Farbe des Gesichtes und des Auges hat, ist zweckmäßig. Blindheit durch gewaltsame Zerstörung der Augen wird durch geschlossene, rothgefärbte Augenlider am besten dargestellt. (R.)

Blitz (Techn.), bei den Alten s. Bronteum; in neuerer Zeit wendet man für dieses wichtige Bühnenrequisit am besten brennbares Gas an, welches in einem luftdichten Beutel unter den Arm genommen und durch Oeffnen eines gut schließenden Ventils, mit gleichzeitigem Druck des Armes ausgeströmt wird. Vor dem Ventil befindet sich eine kleine Spiritusflamme, in welche das Gas strömt, sich entzündet und ruckweise Flammen bildet. Wo man diesen Gasapparat nicht hat, gebraucht man Blechbüchsen mit Semen licopodii gefüllt und mit langen Blaseröhren versehen, welche das staubartige sogenannte Hexenpulver durch den siebartig durchlöcherten Deckel der Büchse in eine Spiritusflamme auf der Mitte desselben blasen und so eine schnell aufflackernde Flamme hervorbringen. Beide Arten des B.es sind unvollkommen, wenn sie nicht durch die Decoration unterstützt werden und lächerlich, wenn sie unabhängig von dem nothwendig darauf folgenden Donner gehandhabt werden. Der beste B. wird durch eine halb transparente Wolkendecoration erreicht, hinter welcher an verschiedenen Stellen durch die erwähnten Apparate rasch auflodernde und eben so schnell verschwindende Flammen hervorgebracht werden, so daß der B. zwischen dem Gewölk hervorzuckt. Beim Donner ist nachzusehen, wie die Verbindung mit dem B. am besten zu bewerkstelligen ist. Daß man den Blitzapparat nur zuverlässigen und vorsichtigen Leuten anvertraut, welche die Nähe feuerfangender Gegenstände vermeiden, versteht sich von selbst. (L. S.)

Blödsinn, eine seltene und stets unschöne und verletzende Erscheinung auf der Bühne. Schlaffheit, Trägheit, Mangel an Fassungskraft und starres Hinbrüten, verbunden mit einer nachlässigen, kraftlosen Körperhaltung sind die charakteristischen Merkmale des B.s, die der Darsteller in einer möglichst milden Form zur Anschauung bringen muß. Bartsch in dem Melodrama: der Wahn und sein Schrecken,

und Holtei in dem einactigen Schauspiel: Hans Jürge, haben den B. angewandt und einen Bühnenerfolg dadurch erzielt, den das ästhetische Urtheil indessen nicht billigen kann. Eine Art des B.s liegt in dem Rollenfache der Dümmlinge (s. d.).

Blondy. Neffe und Schüler des Balletmeisters Beauchamp, war unter Ludwig XIV. zusammen mit Ballon erster Tänzer der großen Oper in Paris. Die Rivalität, in welcher er sich mit Ballon befand, ließ beide Tänzer rastlos weiter streben und wirkte vortheilhaft auf Beide. (H...t.)

Blouse (franz.; Garder.), 1) ein weites, faltiges Hemde, welches als Reiseüberwurf getragen wird; in Frankreich, woher sie kommen, ist sie fast allgemeine Bauerntracht und dort, so wie besonders in Belgien, findet man sie selbst in den Städten und bei den vermögendsten Leuten sehr häufig. In der belgischen Revolution vertrat die B. fast gänzlich die Stelle der Montirung. Seit etwa 1825 ist die B. in Deutschland, die sonst nur bei Fuhrleuten gewöhnlich war, auch bei Jägern, Reisenden, bes. zu Fuß, als Négligé, bes. auf dem Lande, üblich geworden. Die Farbe der B. ist ursprünglich kornblumenblau, doch jetzt auch häufig grau, grün, mit bunten Schnüren besetzt u. s. w. 2) Ein Négligékleid der Damen, welches um Brust und Leib in Falten gelegt ist und den Hals fest umschließt; Stoff und Farbe sind sehr verschiedenartig. (B.)

Blümner (Heinrich), geb. 1765 zu Leipzig, erhielt 1788 die juristische Doctorwürde, widmete sein Talent und seine Thätigkeit zunächst seiner Vaterstadt, welcher sein Name unvergeßlich sein wird, und starb, allgemein betrauert, als Oberhofgerichtsrath daselbst Anfangs 1839. B. war ein philologisch und philosophisch hochgebildeter Geist und in der classischen Welt des Alterthums einheimisch, zumal im dram. Fache ein feiner und gründlicher Kritiker und der Bühne, besonders der seiner Vaterstadt, in hohem Grade zugethan, seine Wirksamkeit war auch in dieser Beziehung, wie überall, wohlthätig. Von dieser Lieblingsneigung des Verstorbenen legt seine Schrift: Geschichte des Theaters in Leipzig, von dessen ersten Spuren bis auf die neueste Zeit, Leipzig 1818, ein glänzendes Zeugniß ab. Als Originaldichter im dram. Genre bekundete er sich in der Dorffeier, Schauspiel mit Gesängen, Leipzig 1790; auch bearbeitete er mit feinem Geschmack mehrere französische Lustspiele, wovon eine Auswahl unter dem Titel: Familientheater nach neuen französischen Lieblingsstücken, Leipzig 1808, 2 Bde., erschienen ist. Als Kritiker höherer Gattung zeigte er sich in seiner tief durchdachten Schrift: über die Idee des Schicksals in den Tragödien des Aeschylus, Leipzig 1814. (H. M.)

Blum, 1) (Karl), geb. in den achtziger Jahren des

vor. Jahrh. in Berlin, wo sein Vater Beamter war. Er begann seine theatralische Laufbahn 1805 bei einer kleinen Gesellschaft am Rheine und kam dann als Sänger nach Königsberg; er fand jedoch für seine Leistungen keinen bedeutenden Beifall und verwendete daher seinen größten Fleiß auf das gründliche Studium der Musik, wobei Hiller sein Lehrer war. In Wien war er 1817 unter Salieri, und mehrere Reisen, die er später unternahm, indem er Frankreich und Italien besuchte, läuterten seinen Geschmack und vollendeten seine Ausbildung. Unter seinen zahlreichen Compositionen sind viele sehr beliebt und wir heben namentlich seinen „Gruß an die Schweiz" hervor, der in der Schweiz selbst zu einem Nationalgesange geworden ist. Das Theater verdankt ihm mehrere Compositionen und Dichtungen, sowohl Uebertragungen als Originale, die in dem Repertoir heimisch sind und es gewiß noch lange bleiben werden, namentlich war B. einer der Ersten, welche das Vaudeville nach Deutschland verpflanzten, und wir erwähnen unter seinen Leistungen der Art namentlich den Schiffscapitän. Von seinen Reisen zurückgekehrt, wählte B. Berlin zu seinem Aufenthalte, und wurde zuerst Musiklehrer der Prinzeß Wilhelm von Preußen (Gemahlin vom Bruder des Königs), dann aber als Opernregisseur des königl. Hoftheaters permanent angestellt. In dieser Eigenschaft zeichnet er sich besonders durch höchst geschmackvolles Arrangement aus. Unter seinen Bühnenstücken heben wir als die beliebtesten hervor: Mirandolina; Ich bleibe ledig; Capricciosa; die Verlobung in Genf; die Herrin von der Else; der Ball zu Ellerbrunn; das laute Geheimniß. Seine Bühnendichtungen sind in verschiedenen Sammlungen in Druck erschienen, die letzte so eben in 3 Bänden bei Schlesinger. B. ist im Umgange sehr anspruchslos und ein angenehmer Gesellschafter. 2) (Heinrich, gewöhnlicher Blume), jüngerer Bruder des Vor., geb. in Berlin. Seit einer langen Reihe von Jahren ist B., der früher kurze Zeit Militär war, eines der beliebtesten Mitglieder des berliner Hoftheaters, und auch auf vielen auswärtigen Bühnen hat er durch Gastspiele seinen vortheilhaften Ruf bewährt. Eine seiner ausgezeichnetesten Leistungen war der Don Juan, und mit gegründetem Rechte ist von ihm behauptet worden, daß er in dieser Rolle nicht übertroffen werden könne; 25 Jahre war er in Berlin im Besitz derselben und erst jetzt (April 1839) hat er sie in andere Hände übertragen, bei welcher Gelegenheit der König ihm und Herrn Wauer, welcher, gewiß eine seltene Erscheinung, neben B. den Leporello ebenfalls 25 Jahre gesungen hat, den Ertrag der Vorstellung als Benefiz bewilligte. B. gehörte zu den schönsten männlichen Bühnenerscheinungen, die man sich denken kann; groß, vor-

trefflich gewachsen, von dem feinsten, elegantesten Benehmen, hat er die weiblichen Zuschauer gar oft entzückt und noch jetzt kann man ihm das Prädicat eines schönen Mannes nicht versagen. Früher fast ausschließlich in der Oper beschäftigt und für dieselbe mit allen Mitteln, namentlich mit einer herrlichen Stimme und gründlicher musikal. Bildung begabt, ist B. jetzt ganz zum Schauspiel übergegangen. (A.)

Blumauer (C.), geb. um 1785; früher war er Schausp., namentlich Regisseur des Hoftheaters zu Neustrelitz; hier zeichnete er sich bei der ihm anvertrauten, sehr ausgedehnten Vollmacht durch musterhafte Ordnung aus, führte aber dabei ein so strenges, um nicht zu sagen tyrannisches Regiment, daß er sich die allgemeine Feindschaft der Mitglieder zuzog. Als Mitglied des Hoftheaters zu Weimar entwarf er im Verein mit dem verstorbenen Schausp. Oels den Plan zu einer allgemeinen Unterstützungskasse für Schausp. Der Zweck dieser Kasse war zum großen Theile, den Bühnenmitgliedern, gegenüber den Directionen, eine unabhängigere Stellung zu geben; es kamen auch wirklich in kurzer Zeit an 2000 Thlr. zusammen, allein dieses Geld ging bei verschiedenen Reisen darauf, die Oels im Interesse des Planes unternahm; ein weiteres Resultat stellte sich nicht heraus, wäre aber der Plan durchgeführt worden, hätte manches Opfer und vielfacher Verdruß für sämmtliche Directoren die Folge davon sein müssen; deshalb zürnten diese auch dem Urheber der Idee, so daß sie eine Art stillschweigenden Cartels mit einander schlossen, B. nie wieder zu engagiren, und irren wir nicht ganz, so traten einige Directionen in dieser Absicht förmlich zusammen. B. zog sich seit jener Zeit von der Bühne zurück und beschäftigte sich mit schriftstellerischen Arbeiten, zugleich seine beiden Töchter für die Bühne als Sängerinnen heranbildend. Von 1835 an hielt er sich einige Jahre in Meiningen auf, wo seine ältere Tochter als herzogl. Kammersängerin angestellt war. Gegenwärtig ist die jüngere Tochter ein beliebtes Mitglied des Theaters zu Brünn. (A.)

Blumen werden auf der Bühne mannigfach gebraucht und sind sowohl als weiblicher Schmuck, wie als Requisiten nothwendig. **Künstliche** B. sind dabei den natürlichen stets vorzuziehen, da die letztern beim Lichte einen Theil ihres Farbenspieles verlieren und zu schnell welken. Künstliche B. werden auch zu **Blumenbeeten** (viereckige, niedere Kästen, oben braun gemacht und mit Löchern versehen, um die B. hineinzustecken), **Blumensträußen**, **Blumenkronen** und **Blumenkränzen** gebraucht. **Blumenguirlanden** werden als Decorationsstück öfterer gemalt, werden sie aber getragen, wie bei Ballets u. dergl., auch gewöhnlich aus künstlichen B. gefertigt. Die schönsten B. kommen von

Paris und Mailand, doch werden sie auch in Deutschland schön und weit billiger verfertigt und sind besonders die Fabriken von Reichert in Leipzig und Jeanette Lay in Nürnberg zu empfehlen. Viele Damen des Theaters beschäftigen sich selbst mit Anfertigung künstlicher B.; gründliche Anweisung dazu gibt das: Handbuch der Blumenmach- und Federschmückkunst, nach dem Franz. der Mad. Celnart von Katharina Burckhardt, Stuttgart 1838.

Blūmenhagen (Phil. Wilh. Georg August), geb. 1781 in Hannover und widmete sich der Arzneiwissenschaft. Seine Stellung als Theaterarzt in seiner Vaterstadt bewirkte, daß er wiederholt aufgefordert wurde, Prologe und Festreden zu verfertigen und auch häufig Theaterkritiken zu schreiben. Da B. schon früher Erzählungen, Novellen und Gedichte mit Beifall veröffentlich hatte, so glaubte er den Versuch, für das Theater zu schreiben, wagen zu dürfen. Er debutirte mit: der Schlacht von Thermopylä und Simson, in Berlin und Hannover, machte aber mit diesen Stücken durchaus kein Glück. Er starb den 6. Mai 1839. (E. W.)

Blūmenlese, s. Anthologie.

Blūmensprache, s. Selam.

Blūmenthal (Joseph), geb. zu Brüssel 1782, kam sehr jung nach Prag, wo er den Unterricht des Abt Vogler genoß und durch dessen Vermittelung später eine Stelle im Theaterorchester in Wien erhielt. Hier schrieb er für die Bühne die Oper: Don Sylvio von Rosalva; die Melodramen: Camma und Menasko und Elwina, einige Ballete und eine große Anzahl Musikstücke, Märsche, Lieder, Ouvertüren zu beliebten Schauspielen. Später zog er sich vom Theater zurück und trat in das Amt eines Chorregenten an der Piaristenkirche zu Wien. B.s Arbeiten sind alle würdig und gediegen und streng in Voglers System gehalten. (3.)

Blut ist eine stets verletzende und durchaus zu vermeidende Erscheinung auf der Bühne; sollte eine leise Andeutung desselben unvermeidlich sein, so wird sie mit rother Wolle, die mit Gummi leicht zu befestigen ist, gemacht.

Blutfāhne (Requisit), eine rothe Fahne, als Symbol des Blutbannes; früher wurden von den Kaisern einzelne Vasallen damit beliehen, welche mit dem Lehen der B. das Recht über Leben und Tod, also einen Theil der Landeshoheit, erhielten. (B.)

B mi (Musik), veraltete Benennung des Tones **h**.

B moll (Musik), eine der 24 Tonarten unseres Systems, welche den Ton ♭ als Tonica und vier ♭ als Vorzeichnung hat. Ihr Charakter ist düster, ernst und schwermüthig. (7.)

Bōa (Garder.), ein Damenkleidungsstück von 4—6

Ellen Länge, welches aus einem runden Pelz besteht, der einigemal um den Hals geschlungen wird und dessen Enden auf die Füße herabhängen. Die B. wird aus Zobel, Marder ꝛc., mitunter auch aus bunten Federn oder Seide gefertigt; die ganz dunkelfarbigen sind indessen die schönsten u. kleidsamsten. Früher nannte man die B. **Paladin.** (B.)

Bōbo (**Parva**; Technol.), Rollenfach des portug. Theaters, welches dem des span. Grazioso entspricht. Wörtlich heißt B. ein Dummkopf. (L. S.)

Bocāne (Ballet), ein ernster Tanz, der Menuett ähnlich, so genannt von seinem Erfinder Bocan; ist veraltet. (H...t.)

Boccāge, 1) Mitglied der Porte-St.-Martin. Die Tendenz und das Streben B.'s sind, die Kunst von ihrer Stelle zu verrücken und sie aus der eingebildeten Welt, in welche man sie verwiesen hat, in das wirkliche Leben zu versetzen. Als Schausp. der neuen Schule hat er die Kraft, den Ungestüm, die Anmuth, die Gluth, aber auch die Incorrectheit derselben. Er hat ganz das Wesen u. die Haltung eines Reformators und wird den Verdruß, so wie den Ruhm eines solchen ernten. Er hat die Provinzen oft und lange bereist, und wenn er sich dort zeigt, macht er stets Sensation. In Paris hat er auf dem Ambigu, der Gaîté, dem Odéon, dem Ventadour und dem Théâtre français gespielt. An der Porte-St.-Martin herrscht er unumschränkt. B. spielt Intriguants und Charakterrollen, das romantisch-dämonische Prinzip ist das vorherrschende in seinen Darstellungen und gibt ihm eine Aehnlichkeit mit Ludwig Devrient. Sein Wuchs ist schlank, sein Auge brennt dunkel, seine Züge sind fein und voll Ausdruck und vor Allem ist er ein geistreicher Darsteller. Nicht mit Unrecht nennt man ihn den Talma der Porte-St.-Martin. 2) (Maria Anna, geb. Lepage), geb. zu Rouen 1710; schrieb außer einer Menge trefflicher Gedichte, auch ein vorzügliches Trauerspiel: die Amazonen. Sie glänzte eben so sehr durch körperliche Schönheit, als durch Geist und Anmuth und zählte die größten Celebritäten Frankreichs zu ihren Verehrern. Sie starb zu Paris 1802. Ihre Schriften erschienen gesammelt, Lyon 1762, 3 Bde., und wurden in fast alle lebende Sprachen übersetzt. (A.)

Bock (Joh. Christ.), geb. zu Dresden, Theaterdichter bei der Ackermann'schen Gesellschaft in Hamburg und später bei der Bondini'schen in Dresden, hat sich als fleißiger Uebersetzer ausländischer Bühnenstücke bekannt gemacht. Besonders gefielen: die beiden Freunde oder der Kaufmann aus Lyon, Schauspiel nach Beaumarchais und: Geschwind, eh' es Jemand erfährt, Lustspiel nach Goldoni, Hamburg 1784. Außer diesen gab er noch heraus: Vermischtes Theater der

Ausländer, Leipzig 1778—81, 4 Thle.; Komische Opern der Italiener, zum Gebrauch für deutsche Bühnen, ebend. 1781—82, 2 Thle. u. m. a. Er st. 1785 zu Dresden. (R. S.)

Bōcous (Boccūci; Joseph), geb. 1775 in Barcellona, studirte auf mehreren ital. Universitäten und war schon im 17. Jahre Magister. Bei seiner Rückkehr nach Spanien widmete er sich dem Militärstande. Er schrieb u. a. folgende span. dram. Werke: David und Micol, lyrisches ital. Drama, 1798; Los Genios opuestos, Lustsp. 1799. (R. S.)

Bockelhāūbe (Garder.), altmodische Kopfbedeckung für Damen, von Seide gefertigt und an der Stirne mit gefältelten Spitzen besetzt. Die modernen Pelzhauben haben eine annähernde Aehnlichkeit mit der B. (B.)

Bockstrīller (Musik), scherzhafte Benennung eines falschen und unreinen Trillers.

Bōdard de Tezay (Nicolas Maria Felix), geb. 1758 in Bayeux. Er schrieb mehrere Stücke, die auf den kleinen pariser Theatern aufgeführt wurden und widmete sich später der diplomatischen Laufbahn. Einige seiner Stücke sind: le ballon, ou la physicomanie, Lustspiel; Ottonsko, ou le proscrit polonais, Drama; Spinette et Marine, Oper, u. s. w. (R. S.)

Bōdmer (Joh. Jacob), geb. 1698, seit 1725 Professor der helvetischen Geschichte und Politik zu Zürich, gab 3 Bändchen polit. Schauspiele, Zürich 1768—69, heraus, die aber, wie seine übrigen zahlreichen dram. Arbeiten keinen großen Werth haben. Unter seinen übrigen poet. Werken, die er alle beinahe schon 50 Jahre alt schrieb, ist seine Noachide das beste. Besonders bekannt wurde B., durch seine länger als 20 Jahre dauernden literarischen Streitigkeiten mit Gottsched, die von beiden Seiten mit gleicher Erbitterung fortgeführt wurden. Es entstanden durch diese 2 Parteien, die sich **Bodmerianer** (Schweizer) und Gottschedianer (Leipziger) nannten. Er st. 1783. (R. S.)

Bōēck, 1) (Joh. Mich.), geb. zu Wien 1743. Seine Jugendgeschichte ist unbekannt bis 1762, wo er als Schausp. bei der Ackermann'schen Gesellschaft auftrat. Anfänglich mißfiel er fast allenthalben und besonders zu Frankfurt a. M. und Mainz und nur seiner unermüdeten Anstrengung gelang es, die Hindernisse zu beseitigen, die die Natur ihm entgegen gestellt hatte; er gefiel nun in Braunschweig und Hannover, wohin er später mit der Gesellschaft zog. 1771 wurde B. bei dem neu errichteten Hoftheater in Weimar angestellt, welches er 1774 mit dem Hoftheater in Gotha vertauschte. Um diese Zeit machten B. und Eckhof die ersten Kunstreisen durch Deutschland und waren so die eigentlichen Urheber des Gastspiels. 1778 übernahm B. wegen Eckhofs Krankheit

und Tod die Direction des Hoftheaters zu Gotha und führte sie Ein Jahr. Dann wurde das Hoftheater aufgehoben und B. ging nach Mannheim, wo er bis zu seinem Tode 1793 mit großem Beifall wirkte. Von der gleichzeitigen Kritik wird B. für einen der ersten Künstler der damaligen, an schönen Talenten sehr reichen Epoche gehalten, dessen Spiel immer wahr, natürlich, ausdrucksvoll und tief ergreifend war. 2) (Mad., geb. Schulz), geb. zu Lauenburg um 1745, Gattin des Vor., betrat 1754 das Theater und folgte ihrem Gatten in seine verschiedenen Engagements; vortrefflich in eitlen und chargirten Charakteren. Besonders gelangen ihr Männerrollen. Als Fat und Chevalier suchte sie selbst unter Männern ihres Gleichen. Als das gothaer Theater einging, verließ sie die Bühne mit einer Pension. (R. B.)

Böcke (Maschin.), starke Querbalken mit 4 schrägen Füßen; sie werden bei Gerüsten, Aufgängen, Terrassen, Bergen u. dgl. gebraucht und müssen in allen Größen vorhanden und möglichst stark und fest sein, da sie bei schnell aufzubauenden Erhöhungen unerläßlich sind. Vgl. Berg.

Böheim, 1) (Joseph Michael), geb. zu Prag 1752. Von Jugend auf beim Theater, ging er von der Wäser'schen Gesellschaft zu Breslau 1779 zur Döbbelin'schen nach Berlin, debütirte daselbst als Graf Wallron, später zum markgräfl. schwedt'schen Hoftheater, dann zur Tabor'schen Bühne nach Frankfurt a. M. 1789 kehrte er nach Berlin zurück, wo er das königl. Nationaltheater als Graf Gloster im König Lear wieder betrat, und für das Fach der Väter- und Charakterrollen engagirt wurde, was er bis zu seinem, im hohen Alter daselbst erfolgten Tode bekleidete. Ausgezeichnet als Künstler war B. nur in seinen Jugendjahren, namentlich als Julius von Tarent. 2) (Mariane, geb. Wulfen), geb. 1759 zu Hamburg, betrat das Theater zu Lübeck 1776 als Mariane in den abgedankten Offizieren, debütirte in Berlin 1779 als Rosamunde im Lügner und 1789 auf dem königl. Nationaltheater als Maria Stuart. Beider Tochter: 3) (Charlotte Dorothea Maria), geb. zu Berlin, debütirte 1793. Wir erinnern uns derselben als Mitglied der Joseph Seconda'schen Gesellschaft zu Leipzig u. Dresden aus dem Anfange dieses Jahrh., wo sie als treffliche Sängerin glänzte. (Z. F.)

Böhmisches Theater. Der Ursprung des altböhmischen Theaters wird, eben so wie des deutschen, in den mittelalterlichen Klöstern zu suchen sein. Ob es sich bis zur Einbürgerung der deutschen Sprache in Böhmen zu einer nationellen Bedeutsamkeit erhoben, kann nicht nachgewiesen werden. In den 80. und 90. Jahren, wo Prag 2 deutsche Theater und eine ital. Oper besaß, wo der reiche Adel vorzugsweise in Prag residirte und sogar die zeitweilige An-

wesenheit einer franz. Truppe möglich machte, gab es auch eine kleine böhmische Bühne für die unteren Volksclassen, wo lediglich Possen und heil. Mysterien ꝛc. aufgeführt wurden. Letztere beschränkten sich später lediglich auf Puppenspiele, namentlich das Kripelspiel, Fest der heil. 3 Könige, Johann von Nepomuk ꝛc. Erst von der Wiedererweckung der böhmischen Literatur durch die Munifizenz Franz I. datirt sich die Existenz einer neuern stehenden Nationalbühne. Ihr Wiederhersteller ist Joh. Stiepanek (s. d.). Jeden Sonn- und Feiertag Nachmittag werden seitdem regelmäßig Schauspiele, Lustspiele, Opern in böhmischer Sprache gegeben. Die Darsteller gehören entweder dem Personale des ständischen Theaters an oder sind Dilettanten. Aus der Reihe der Letztern sind manche treffliche Mitglieder für die deutsche Bühne hervorgegangen, wir nennen z. B. nur Mad. Podhorsky (Komet), Mad. Wiedermann, Mad. Michalesi, die Herren Drska, Strakaty ꝛc. Die böhmischen Literaten wirken thätig für ein nationelles Repertoir, doch ist dieses freilich noch immer nicht reichhaltig genug an guten Originalien, um die deutschen und franz. Nachbildungen entbehren zu müssen. Daß nun freilich, um die Massen zu befriedigen, die Uebersetzer auch häufig zur partie honteuse des deutschen Repertoirs ihre Zuflucht nehmen, liegt in der Natur der Sache. Indessen muß man dem Streben der vaterländischen Poeten: Stiepanek, Klicpera, Tyl, Wocel ꝛc. immerhin Gerechtigkeit wiederfahren lassen. Uebrigens ist schon so viel gewonnen, daß das b. Th. keineswegs mehr Eigenthum und Bildungsschule der untern Classen allein ist; sondern daß sich der gebildete Bürgerstand, ja die höhern Classen sogar für dasselbe interessiren. (Ein Weiteres über den Artikel sehe man unter dem Artikel Prag.) Zu bemerken ist noch, daß auch Brünn ein b. Th. in der Art, wie das prager hat. (C. H—n.)

Böhmische Steine (Garder.), 1) die in Böhmen gefundenen Edelsteine. 2) Bergkrystall- oder Glasgußsteine, die in Böhmen gefertigt werden; sie vertreten auf der Bühne fast immer den Diamant.

Börnstein (Heinr.), war früher Secretär der vereinigten Theater an der Wien und in der Josephstadt in Wien, dann wechselnd als Regisseur und Schausp. in Lemberg, Ofen, Temeswar, Laibach engagirt; 1830 übernahm er die Direction in Linz, die er auch bis 1838 führte, sie dann aber mit der Direction in Brünn vertauschte, der er noch vorsteht. B. hat eine Menge Bühnenstücke, theils Originale, theils Bearbeitungen geliefert, die in Oestreich mit großem Beifall aufgenommen, im übrigen Deutschland aber wenig bekannt wurden. (R. B.)

Bösenberg, 1) (Heinrich), geb. zu Hannover um 1745, debütirte 1768, entwickelte sein komisches Talent zuerst bei der Seyler'schen Gesellschaft, dann auf der Bühne zu Münster, die er 1775 unter der Direction von Josephi betrat und mit diesem wandernd zugleich die Städte Wesel, Nimwegen und Düsseldorf besuchte. In den 80. Jahren war er mehrjähriges Mitglied der Großmann'schen Gesellschaft, wo er komische Bediente, alte Stutzer und Juden spielte, auch in der Oper, obwohl schwach, mitwirkte. 1786 ging er zur Bondini'schen Gesellschaft, endlich zu Franz Seconda, der letztere übernahm. Als diese 1814 zur königl. sächs. Hofschauspielergesellschaft erhoben ward, verblieb er deren Mitglied bis zu seinem, im hohem Alter zu Dresden erfolgten Tode. B.s komisches Talent war ein eminentes, ihm angeborenes. Der Zuschauer bedurfte nur des Erscheinens seiner Person auf der Bühne, um sogleich in die heiterste Stimmung versetzt zu werden, die bald in das lauteste Gelächter überging, oft nur nach wenig gesprochenen Worten. Dagegen gelang ihm durchaus keine Rolle, die nur den Anstrich von einigem Ernste hatte. B. war ein Komiker, wie er selten gefunden wird und mit Recht ein langjähriger Liebling des leipziger und dresdener Publikums. Die Hauptrollen seiner Blüthenzeit waren: Bittermann, Constant in Selbstbeherrschung, Rath Gutmann in den Erben, Commissär Wallmann in der Aussteuer, Bürgermeister Staar, der alte Holm im Ring, der alte Hermann in: Er mengt sich in alles, Hippeldanz im Epigramm 2c. Seine Schriften für die Bühne, die übrigens keinen besondern Eingang fanden, sind: Elsbeth von Sendhorst, der Podagrist, die verschlossene Thüre, Beitrag für das Hoftheater in Dresden. Das Andenken an B., den Künstler, verwebt sich innig mit dem Andenken an einen ausgezeichneten Biedermann. 2) (Eleonore), s. Zucker. (Z. F.)

Bogdānowitsch (Hippolyt Fedorowitsch), geb. 1743 in Weißrußland, kam 1754 nach Moskau, wo er durch den Besuch des Theaters und von Lomonossoffs Dichtungen begeistert, zu eigenen poetischen Schöpfungen veranlaßt wurde. Seinen Entschluß, Schausp. zu werden, redete ihm sein Freund, der Schauspieldirector Cheraskoff in Moskau, aus und er widmete sich nun der Dichtkunst und fremden Sprachen. 1761 ward er Inspector bei der Universität zu Moskau, später Dollmetscher bei dem Collegium der auswärtigen Angelegenheiten und kam 1766 als Legationssecretär bei der russischen Gesandtschaft nach Dresden. Nach Rußland zurückgekehrt ward er 1780 in Petersburg angestellt, lebte von 1795 an, nach freiwilligem Austritte aus seiner Stelle beim Reichsarchive, in Kleinrußland als Privatmann und starb 1803 in

Petersburg, wohin ihn der Kaiser wieder berufen hatte. B. ist Verfasser mehrerer dramat. Werke und einiger histor. Schriften. Seine „Duschenka" ist das Lieblingsgedicht der Russen und er verdankt diesem den Beinamen „Rußlands Anakreon". Seine sämmtlichen Werke erschienen 1818 zu Moskau. (R. S.)

Bogen, 1) (Decorat.), jeder Prospect (s. d.), der halbkreisförmig ausgeschnitten ist, um die Aussicht auf einen weitern Prospect frei zu lassen. Nach der Verschiedenheit der Wölbungslinien nennt man den B. a) Vollzirkel oder röm. B., wenn er genau nach dem Halbkreise gewölbt ist; b) Stichb., dessen Höhe kleiner, als sein Halbmesser ist; c) flacher (gedrückter) und hoher elliptischer B.; d) Spitzb. (altdeutscher, unrichtig gothischer B.), bestehend aus 2 Zirkelstücken, die in einer Spitze zusammenlaufen, oder aus 4 Zirkelstücken, von denen die untern nach außen, die obern (kleinern) nach innen gebogen sind; diese B. findet man auch an indischen Denkmälern; e) maurische B. in Hufeisenform, deren Umfang $\frac{2}{3}$ des Kreises ausmacht; f) Kettenb. nach einer Linie, die eine an beiden Enden aufgehängte Kette bildet; g) scheitrechte, bleirechte B., deren innere Fläche eine gerade Linie ist; h) Strebeb., ein Halbkreis, der unten auf dem Widerlager steht und sich oben an eine Mauer anlehnt, um dieselbe im senkrechten Stande zu erhalten. Der B. heißt gedrückt, wenn seine Höhe weniger als die Hälfte der Weite, überhoben, wenn sie mehr als die Hälfte beträgt, verschoben, wenn die innere Fläche mit der äußern einen schiefen Winkel bildet und abschüssig, wenn die Widerlager von ungleicher Höhe sind. Dem Decorationsmaler geben die bei dem Artikel Baustyl genannten Werke genaue Auskunft über den B., der eines der bedeutendsten Hülfsmittel der Perspective ist. 2) (Musik), das Werkzeug, mit dem die Darmsaiteninstrumente gestrichen werden; es besteht aus einem hölzernen, elastischen Stabe, der mit Pferdehaaren bespannt ist; 3) als Verbindungszeichen der Noten, s. Bindung; 4) als Zeichen der Fermate, wenn der B. über einem Punkte steht ⌒; 5) als Wiederholungszeichen derjenigen Stellen, über denen der B. mit dem Worte bis (bis) steht. 6) (Requisit), eine Waffe, die zu den ältesten gehört, da sie schon von Moses genannt wird. Sie besteht aus einem elastischen Stabe von Holz, Fischbein, Horn oder Stahl, der durch eine straffe Sehne mehr oder minder halbkreisförmig gebogen wird. Man findet den B. bei allen Völkern alter und neuer Zeit, da die Natur selbst auch die rohesten darauf hinwies. Aus dem einfachen B. ging später die Armbrust (s. d.) hervor. (B.)

Bögeninstrumente (Musik), s. Streichinstrumente.

Bogusläwski, poln. Schausp. am Ende des v. Jahrh., der mehr als 50 Jahre Mitglied des Nationaltheaters in Warschau war. Er wird vom Volke mit dem Namen Talma und Vater des Theaters geehrt, was für sein Talent wohl am besten spricht, und erwarb sich in der That große Verdienste um die Erhaltung des poln. Theaters, als dasselbe mehrmals in Gefahr stand, vom franz., deutschen oder russischen gänzlich verdrängt zu werden. Seit 1830 lebt er zurückgezogen von dem, was er durch sein Talent erworben; aber alljährlich einmal, an seinem Geburtstage, betritt er die Bühne und beispiellos sind die Zeichen der Verehrung, die er an diesem Tage von seinem dankbaren Volke empfängt. Sein Sohn ist ein sehr beliebtes Mitglied des Theaters zu Warschau. (R. B.)

Böhrer (Maschin.), bekanntes Werkzeug; dient zur schnellen Befestigung fast aller Gegenstände auf der Bühne. Vergl. Befestigung. Mehrere Bohrer dürfen daher dem Maschinisten und Zimmermann nie fehlen. Treffliche und billige B. liefern Wiß Söhne in Kleinschmalkalden.

Bojëldieu (Adrien François), geb. 1775 zu Rouen. In seinem 7. Jahre nahm er Unterricht beim Organisten der dortigen Cathedrale und konnte schon nach 2 Jahren auf der Orgel improvisiren. Schon sehr jung zeigte er eine mächtige Neigung fürs Theater und die Werke von Gretry, d'Alayrac und Méhul begeisterten ihn bis zur Schwärmerei. Das Glück führte ihm einen Operntext zu, den er componirte und in Rouen mit Beifall zur Aufführung brachte. Jetzt eilte er 1795 nach Paris, wo er bald durch sein Talent auf dem Fortepiano und eine große Anzahl Romanzen bekannt wurde, die sehr gefielen und ihm die Stelle als Professor des Pianoforte's am Conservatoire verschafften. Seine ersten Operncompositionen la Dot de Suzette und Zoraime und Zulnare hatten in Paris nur sehr geringen Erfolg; erst die graziöse und gediegene Musik im Califen von Bagdad und ma tante Aurore erwarben ihm allgemeine Geltung und breiteten seinen Ruf dergestalt aus, daß er 1803 nach Petersburg als kais. Capellmeister berufen ward. Dort componirte er mehrere komische Opern: Aline; Abderkhan; les voitures versées; la jeune femme colère und Télémaque, große Oper in 3 Acten. Die meisten dieser Opern wurden später auch in Frankreich mit Beifall aufgeführt. Doch läßt sich nicht in Abrede stellen, daß sie B.s schwächste Compositionen und sämmtlich übereilt und leichtfertig geschrieben sind. Auf einer Urlaubsreise nach Paris, 1811, wurde er durch die politischen Verhältnisse verhindert, nach Petersburg zurückzukehren und arbeitete nun ununterbrochen für die komische Oper. Sein Jean de Paris und le nouveau seigneur hatten

beispiellosen Erfolg und wanderten bald auch nach Deutschland herüber. Diesen Opern folgten allmählig: in Gemeinschaft mit Catel, Cherubini und Nicolo: Bayard à Mézières; mit seiner Schülerin Gail, Angela, 1815; la fête du village voisin, 1816. Inzwischen war B.s Schicksal keineswegs beneidenswerth; eine Anstellung hatte er nicht erhalten und der Ertrag seiner Arbeiten war sehr gering. Die undankbaren Pariser vergaßen ihren Liebling und jauchzten dem auftauchenden Rossini zu, der mit drastischern Mitteln auf sie wirkte. Der Tod Méhuls entriß B. der Dürftigkeit, indem er dessen Stelle als Professor der Composition am Conservatoire mit 4000 Fr. Gehalt erhielt. Jetzt fühlte er sich neu zur Arbeit ermuthigt und schrieb: le petit Chaperon rouge, 1819; dann im Verein mit Berton, Cherubini und Kreutzer die große Oper Pharamond und endlich sein in der ganzen civilisirten Welt bekanntes Meisterwerk la dame blanche, 1825. Hiermit schien seine Kraft und sein Talent erschöpft, er schrieb zwar noch eine Operette: deux nuits, arbeitete daran aber volle 8 Jahre. Seine Gesundheit wurde von 1829 ab stets schwankender und er starb zu Paris 1834. B.s Arbeiten athmen sämmtlich Frische und Leben, Gefühl und Phantasie vereinigen sich darin mit Anmuth, reiner Harmonie und klarem Bewußtsein dessen, was er schaffen wollte, wodurch seine Charaktere stets eine feste und consequente Haltung haben. Seine Instrumentirung ist gefällig und elegant, ohne jemals überladen zu sein. Seine Werke haben auf allen Theatern Europas Eingang und glänzende Aufnahme gefunden. Auch als Mensch war B. höchst achtungswerth und die Gefälligkeit seiner Melodien schien in seinem Leben nachzuhallen. (R. S.)

Bŏlero (Tanzk.), einer der anmuthigsten span. Nationaltänze, der von Castagnetten, Cither und Gesang begleitet wird; die Musik ist im $\frac{3}{4}$ Tact und Moll geschrieben und athmet ein süßes Gemisch von Heiterkeit und Schwermuth. (H...t.)

Bŏlivar (Gard.), ein kleiner, von weiß oder buntem Zeuge gefertigter Damenhut; er ist oben etwas breiter als unten, ringsum aufgekrämpt und mit Federn oder Marabouts geschmückt. Die Pariser Damen trugen ihn dem General B. zu Ehren.

Boljĕāli (Gard.), ein Pelz mit weiten Aermeln, den die Türken in und außer dem Hause bei allen Gelegenheiten tragen. Als Amtskleidung trägt nur der Vorsteher der Kanzleidiener im Divan den B.

Bŏlzen (Masch.), eiserne oder hölzerne Nägel von verschiedener Größe; sie sind keilförmig, an einem Ende mit einem Kopfe, am andern mit einer langen Oeffnung zum

Hineinstecken des Splintes, oder auch mit einer Schraube versehen. Zur schnellen Befestigung sind die B. sehr praktisch.

Bölzmann (Anton Karl), geb. 1808 zu Wien, erhielt seine Bildung auf der dortigen Universität, wo er sich der Philosophie und Mathematik widmete. Seine früh erwachte Neigung für die Bühne wurde durch Versuche auf Liebhabertheatern und die Bekanntschaft mit dem Schausp. Eckhart, genannt Koch, genährt und gepflegt und der Letztere, B.s Talent erkennend, veranlaßte ihn zu einem Probespiel, nach dessen günstigem Ausgange er 1825 beim Hofburgtheater zu Wien angestellt wurde. Von dem Wunsche, vorwärtszukommen, getrieben, verließ B. dieses Engagement, wo ihm nur ein sehr beschränkter Wirkungskreis geboten werden konnte, 1828, und nahm ein anderes für das Fach der jugendlichen Helden und Liebhaber bei der neuerrichteten Gesellschaft des Directors Bethmann in Aachen an und folgte ihm, nach Auflösung des Aachener Unternehmens nach Leipzig. Als in Leipzig die k. Hoftheater-Intendanz das Theater übernahm, blieb B. im erwähnten Fache bis 1831 in Leipzig, ging jedoch dann, um in den ausschließlichen Besitz der ersten Rollen als Liebhaber, Held und Bonvivant zu gelangen, nach Magdeburg, wo er bis 1833 blieb und sich die volle Gunst des Publikums errang. Während dieses Engagements gastirte B. in Hamburg und an der k. Hofbühne in Berlin mit solchem Beifall, daß die Intendanz der letztern ihm vortheilhafte Engagementsanträge machte. B. nahm indessen eine Anstellung beim Stadttheater in Leipzig und blieb daselbst bis 1835; dann ging er nach Cassel, wo er nach dem erfolgreichsten Gastspiele sogleich engagirt wurde. Seit 1835 ist er Schauspielregisseur am dortigen Hoftheater, und genügt als solcher seinen Pflichten eben so vollkommen, wie er in seinem künstlerischen Wirkungskreise sich Anerkennung und Beifall erringt. 1837 gastirte B. auch in seiner Vaterstadt am Hofburgtheater mit Auszeichnung. B. verbindet mit einem anziehenden Aeußern ein sonores, kräftiges Organ, zu einer glücklichen Auffassungsgabe gesellt sich Leben und Feuer der Darstellung. Früher war das feine Lustspiel und das Conversationsstück vorzugsweise seine Sphäre; in der letzten Zeit jedoch hat er auch in der Tragödie Vortreffliches geleistet. (T. M.)

Bológna (Theaterstat.), Hauptstadt der gleichnamigen Delegation im Kirchenstaate mit 60,000 Einw., einer Universität, einer bedeutenden Bibliothek u. s. w. B. hat fünf Theater, von denen jedoch nur das Teatro grando von einiger Bedeutung ist und in der Staggione von ziemlich mittelmäßigen Gesellschaften benutzt wird. Es ist ein sehr geräumiges, aber keineswegs freundliches Gebäude, das über 2000 Zuschauer faßt. Außerdem werden in der Arena del sole zu-

weilen athletische und ähnl. Kunstleistungen producirt. Die drei andern Theater stehen meist verödet.

Bombāst (Aesth.). Schwulst, aufgedunsene, übertriebene Ausdrucksweise, in welche sich Geistesarmuth und Herzensöde bergen, so daß zwar eine Fülle, aber eine schwammige, in sich nichtige entsteht, Wortschwulst bei vollkommenem Gedankenmangel. In diesem Schwulste hat Shakspeare, der in seinen Charakteren unendlich Mannigfaltige, seinen Fähndrich Pistol zum Schreckbilde aller ähnlich organisirten Menschenfiguren durchgeführt. Auch Laertes im Hamlet hat etwas Bombastisches, worüber ihn auch Hamlet in den Worten: „wer ist der, deß Gram so voll Emphase tönt," verspottet; aber Laertes Charakter liegt in der tragischen Richtung des Bombasts, der Pistols in der komischen. — Es gab eine Zeit in Deutschland, wo die Dichter, Dramatiker wie Didaktiker und Lyriker, alle Nerven und Muskeln anspannten, um durch den unerhörtesten u. forcirtesten Schwulst des Ausdrucks ihren Mangel an wahrer poetischer Productivität vergessen zu machen, und wie ein armseliger Bettler den von den italienischen schwülstigen Dichtern der damaligen Zeit gestohlenen Purpurmantel der Pomprede unmittelbar um ihre nackten und frierenden Glieder schlugen; aber ihre jämmerliche Blöße kann sich dem Auge des Kenners auf die Dauer nicht verbergen. Dies war die Zeit der Lohenstein und Hoffmannswaldau. Eine gewisse Schönrednerei findet sich auch in vielen dram. Dichtern der jüngsten Zeit, eine unnatürliche Ausdrucksweise, wie sie besonders bei Victor Hugo angetroffen wird. An prächtig klingenden Sentenzen, denen das Wesen und der Inhalt des Gedankens mangeln, kranken auch viele unserer vaterländischen Dramatiker der Gegenwart, man ziehe diesen Sentenzen das Prunkmäntelchen nur ab, und man wird auf ein Nichts kommen, auf eine bettelhafte Nacktheit. Das Wort „Bombast" leitet man vom englischen Bumbast, Baumwolle, ab, oder von Theophrastus Paracelsus, der sich den Beinamen Bombastus gegeben und als Schriftsteller in hochtrabenden Redensarten sich zu ergehen pflegte. (H. M.)

Bonafīni (Signora), geb. in Italien um 1750, kam sehr jung nach Deutschland und wurde in Dresden zur Sängerin gebildet. Als solche wirkte sie besonders in Petersburg mit außerordentlichem Beifall, kehrte jedoch 1783 nach Italien zurück, wo sie zu den ausgezeichnetsten Sängerinnen des vor. Jahrh. gezählt wird. Später lebte sie zurückgezogen in Modena, wo ihr Talent und ihre Liebenswürdigkeit sie zum Mittelpunkte der besten Gesellschaft machte; hier st. sie auch im Anfange dieses Jahrh. (3.)

Bōnafont (Karl Phil.), 1778 zu Rastadt geb.,

schrieb die Schauspiele: Ludwig Unstern, histor. dram. Gemälde, Karlsruhe 1804; Zulima oder die Verschwörung gegen Malta, dram. Gemälde, ebend. 1804; Iwan IV., hist. dram. Darstellung, Leipz. 1810 u. e. a. (R. S.)

Bonīn (Christian Friedrich von), geb. zu Magdeburg 1755, war Oberst und Kammerherr am herzogl. Hofe zu Strelitz; st. 1813. Als dram. Dichter war er besonders im Lustspiele ausgezeichnet und mehrere seiner Stücke, z. B. die Drillinge, Haß und Liebe, der Postmeister, belohnte Reue u. s. w. sind noch heute auf dem Repertoir. Seine Stücke sind sämmtlich einzeln gedruckt. (B.)

Bonmōt (franz.), ein witziger und treffender Einfall.

Bonn (Theaterstat.), Hauptstadt des Kreises B. im preuß. Regierungsbezirk Köln mit 10,000 Einw., einer besuchten Universität u. s. w. Von 1273 — 1794 war B. die Residenz der Kurfürsten von Köln. Um die Mitte des vor. Jahrh. wurde ein freundliches Theater im Residenzschlosse errichtet, wo abwechselnd reisende Gesellschaften spielten. Dasselbe wurde später zur Reitbahn umgeschaffen und erst um 1820 wurde ein Gewächshaus in der Stadt von einigen Theaterfreunden und dem Director Wolf für gemeinschaftl. Kosten zum Theater eingerichtet, der mit seiner Gesellschaft daselbst spielte; später als Ringelhardt die Concession in B. erhielt, ließ derselbe ganz neue Decorationen für dieses Theater malen, die er bei seinem Abgange den Eigenthümern verkaufte. Dieses Theater, äußerlich unscheinbar, ist im Innern freundlich und zweckmäßig, hat in Parterre, einer Reihe Logen und einer Gallerie Raum für 800—1000 Zuschauer und gewährt eine Einnahme von 200—300 Thaler. Die Abgaben sind in B. mäßiger als in irgend einer andern Stadt am Rhein und das Publikum nimmt lebhaften Antheil am Theater. Die Kölner Gesellschaft spielt gewöhnlich im Winter 1—2 Mal wöchentlich in B., seltener hält sich eine Gesellschaft einige Zeit anhaltend dort auf. Die Reihenfolge der Directionen s. also unter Köln. (B.)

Bonōra (Ferd. Wilh.), geb. zu Weidenau in Schlesien 1775, kam als Chorknabe nach Johannisberg und erhielt dort von Dittersdorf, der schnell des Knaben Talent erkannte, Unterricht; später studirte er in Ollmütz und widmete sich dann dem Staatsdienste, in welchem er ein vielbewegtes Leben führte. Trotz seiner vielen Berufsarbeiten aber lieferte B. unter manchen andern Compositionen auch 3 Opern: Rolands Knappen, der Brief an sich selbst und das Veilchen am Schneeberge, die mit Beifall gegeben wurden und in denen Gefälligkeit und Melodienreichthum sich mit Kraft und würdigem Ausdrucke paaren. B. starb 1825 als Kanzleidirector zu Padua. (Z.)

Bonvivants (v. franz.). Männer, die mit äußern Glücksgütern gesegnet sind und in vollem Lebensmuthe ihr Vergnügen über Alles setzen; die B. gehören zu den dankbarsten Rollen, da sie vom Dichter meist jung und liebenswürdig geschildert werden. Gewöhnlich gehört ein Anzug nach der neuesten Mode und ein freies gewandtes Benehmen zur Darstellung derselben. Oft streift der Charakter des B. in den eines Wildfangs hinüber, andere sind zugleich Chevaliers oder Epicuräer (s. d. a.). (P.)

Booth (Barton, spr. Bahrton Buhs), stammte aus einer angesehenen engl. Familie, die ihn dem geistlichen Stande bestimmte. Das Mitspielen in Schulkomödien aber erweckte die Lust zum Theater in ihm und er entlief daher seinen Eltern. Nach kurzem Aufenthalt bei einigen herumziehenden Theatern betrat er 1701 zum ersten Mal die londoner Bühne mit so großem Beifall, daß von dieser Zeit an sein Name sogar neben Betlerton genannt wurde. In der Rolle des Cato im Cato des Addisson, erregte er so großen Enthusiasmus, daß man auf der Stelle im Publikum eine Sammlung anstellte, die 54 Guineen einbrachte, die man ihm überreichte. Er war in der letzten Zeit Miteigenthümer des Libler'schen Theaters und starb 1733. Seine Stücke sind jetzt vergessen. (L.)

Börchers, geb. zu Hamburg, betrat dort 1764 das Theater; ein ächtes Genie. Spieler bis zur Raserei, war er im Stande, seine Frau, ein liebenswürdiges, sanftes, junges Weibchen, auf eine Karte zu setzen. Streiche der seltsamsten Art nöthigten ihn, Hamburg zu verlassen. Er ging nach Wien, cabalirte hier, mußte fort und errichtete in Linz eine Schauspielertruppe aus lauter jungen Frauenzimmern. Später trieb er sich ohne Zweck und oft auch ohne Mittel in den Rheinländern umher und verlor viel von seinem Ruf. Sein Witz war unversiegbar, seine Sprache, besonders im heftigen Affecte, unverständlich, aber sein vortreffliches Mienenspiel entschädigte hinreichend dafür. Könige, Tyrannen und gesetzte Liebhaber waren sein eigentliches Fach. Das merkwürdigste an ihm war die Art und Weise, womit ihn sein Genie aus allen Verlegenheiten riß, in die ihn sein nachlässiges Memoriren stürzte. (L.)

Börda (Garder.), 1) ein türk. Kleid von gestreiftem Zeuge. 2) Das Kleid Muhammeds, welches dieser dem Dichter Kaab Ben Zohair schenkte und welches nach mancher Wanderung in den Schatz des Sultans überging, wo es aufbewahrt wird; es ist von schwarzem Camelotte und hat die Form eines Ueberwurfs. Im Ramazan wird dieses Kleid in Prozession besucht und geküßt. (B.)

Bordēāūx (Theaterstat.), Hauptstadt des Departem.

der Gironde an der Garonne, mit 105,000 Einw. und einem sehr ausgebreiteten Handel. B. hat 2 Theater; das sogen. große, eines der schönsten Schauspielhäuser Frankreichs, kann als eines der besten Provinzialtheater des Landes betrachtet werden; das kleine oder Vaudeville-Theater gibt gewöhnlich 2 Vorstellungen die Woche (Sonntags und Montags), die nur von den untern Classen besucht werden. Trotz der bedeutenden Hülfsmittel, die B. dem Theater bietet, und der ansehnlichen Unterstützung von Seiten der Stadt, gehen doch die Unternehmer sehr häufig zu Grunde. Vergl. Französisches Theater.

Bordīrung, 1) (Garder.), die Einfassung von Kleidern, Tüchern, Vorhängen, Möbeldecken, Teppichen ꝛc.; sie bestehen aus Stickereien, Blumen, Band u. dgl. 2) (Decor.), der Rand, welcher in gemalten oder tapezirten Stuben unter der Decke hinläuft.

Bōreas (Myth.), der Nordwind, bei den Alten eigentlich der Nordostwind. Wohnte in Thracien, von woher er nach Hellas kam uud heitern Himmel und Kälte brachte. Dargestellt als ein bärtiger, grämlicher Mann mit Flügeln von dunkler Farbe, rückwärts wehenden Haaren und weit aufgeblasenem griech. Gewande. (K.)

Bōrghi, 1) (Giovanni Battista), geb. zu Orvietto 1740, bildete sich besonders zum Kirchencomponisten aus und wurde 1770 Capellmeister zu Loretto, 1771 brachte er in Venedig seine erste Oper: Circe riconosciuto, auf die Bühne, die gänzlich mißfiel; erst 1783 wagte er den 2. Versuch in Florenz mit der Oper: Pirame e Thisbe, die sehr gefiel. Von nun an machten alle seine Arbeiten, die frühern wie die spätern, außerordentliche Wirkung. Er schrieb 8 Opern, die sowohl in Italien, als theilweise auch in Wien aufgeführt wurden. 1797 machte B. eine Reise durch Deutschland nach Petersburg, von wo er 1800 in sein Vaterland zurückkehrte und bald nachher starb. 2) (Marianne, geb. Casentini), Schwägerin des Vor., treffliche Sängerin in London. Nach dem Tode ihres Gatten, des Violinvirtuosen Luigi B., zog sie sich 1806 von der Bühne zurück und lebte in London als geachtete Gesangslehrerin. (3.)

Borgōndio (Gentile), geb. am Ende des vor. Jahrh., wurde am Conservatoire zu Neapel gebildet und war eine der größten Contraaltistinnen der neuesten Zeit, die besonders in Mailand und Neapel glänzte. Um 1821 machte sie eine Kunstreise durch ganz Europa und sang mit großem Erfolge an mehreren bedeutenden Theatern Deutschlands, namentlich in Dresden, München und Wien. Nach ihrer Rückkehr verließ sie das Theater gänzlich. Ihre Stimme war äußerst rein, voll und biegsam, ihre Gestalt

schön und reizend und in der Darstellung heroischer Parthien wurde sie von keiner Rivalin übertroffen. (3.)

Bork (Karl Friedrich Wilhelm), Hofschausp. zu St. Petersburg, machte sich auch als dramat. Schriftsteller durch einen Theateralmanach für das J. 1811 (Petersburg) und einige jetzt vergessene Schauspiele, vaterländische und Familiengemälde, bekannt. (M.)

Börnhardt (J. H. C.), geb. 1776, sehr bekannter und mit Recht berühmter Liedercomponist, der als Musiklehrer in Braunschweig lebte. Für die Bühne componirte er die Opern: Sultan Wampun und der Eremit von Formentera, in denen besonders die Singstimmen trefflich gehalten sind. (3.)

Boroni (Antonio), geb. zu Rom 1738, bildete sich unter Pater Martini in Bologna und dem Capellmeister Aleos am Conservatoire della pieta in Neapel. Er debutirte noch 1760 in Venedig mit den Opern: l'amore in Musica, la notte critica u. Sofonisba, und schrieb später noch 10 Opern, ging 1765 nach Prag, wo er die Oper: Sirce, auf die Bühne brachte, kam 1766 als Musikdirector einer ital. Operngesellschaft nach Dresden und 1770 als Hofcapellmeister nach Stuttgart. 1778 kehrte er in sein Vaterland zurück, wo er 1797 als Capellmeister der Peterskirche zu Rom starb. (3.)

Borsini (Lorenzo), geb. zu Siena im Anfange d. Jahrh., Redacteur der Zeitschriften: Vesuvio und Globo in Neapel und als höchst witziger und satyrischer Journalist bekannt, ging 1838 plötzlich zur Bühne über und debutirte zu Neapel als Bartolo im Barbier mit so glänzendem Erfolge, daß er alle Cabalen seiner zahlreichen Feinde, die sich in seinem Debut an ihm rächen wollten, zu nichte machte und sogleich für ein Honorar von 120 Ducati für jede Vorstellung angestellt wurde; seitdem wirkt er als Buffo in Neapel. (3.)

Bosello (Anna Morichelli), geb. zu Florenz 1759, bildete sich daselbst zur Sängerin aus und trat 1778 zuerst auf. 1781 machte sie eine Reise durch Deutschland und erhielt in Wien eine Anstellung bei der ital. Oper mit 4500 Fl. Gehalt und freier Wohnung, Tafel und Equipage; 1785 kehrte sie nach Italien zurück und glänzte bis 1790 an der komischen Oper zu Mailand, dann ging sie nach Paris, wo sie, wie allenthalben, wahren Enthusiasmus erregte. 1793 zog sie sich vom Theater zurück und lebte mit ihrem Gatten Morichelli in Ober-Italien von den Summen, die sie durch ihre Kunst errungen. Aber der Krieg entriß ihr Alles und sie war gezwungen, 1800 die Bühne wieder zu betreten, was in Triest mit glänzendem Erfolge geschah; aber sie sang nur Einmal, am Tage nach der Vorstellung, die zuerst ihr die alte Liebe und Theilnahme wieder gebracht hatte,

erkrankte sie und starb wenige Wochen später. Die B. (denn nur unter diesem Namen ist sie in der Bühnenwelt bekannt) gehörte zu den reichbegabtesten Sängerinnen des vor. Jahrh.; sie ist auch noch deshalb merkwürdig, weil sie die Lehrerin und vertraute Freundin der berühmten Catalani (s. d.) war. (3.)

Bōston (Theaterstat.), Hauptstadt des Staates Massachusetts in Nord-Amerika, mit beinahe 50,000 Einw. B. eiferte unter allen amerik. Städten am heftigsten gegen das Theater und bis 1783 hatte die dram. Kunst nie die Stadt betreten; seit 1785 aber fand sie Eingang und die Stadt baute ein Theater, wo wechselnd reisende Gesellschaften spielen. Mehr s. unter Amerikanisches Theater. (B.)

Botānik (v. gr.), 1) Pflanzenkunde; 2) (Alleg.), eine weibliche Figur in griech. Gewande, die ein Herbarium (Pflanzensammlung), auch wohl mehrere ausgezeichnete Pflanzen als Attribut trägt.

Bōtgorschek (Caroline), geb. 1816 in Wien, erhielt ihren ersten Unterricht im dortigen Conservatorium, dann von den Gesanglehrern Mozatti und Ciccimarra, wurde im J. 1835 am Kärthnerthor-Theater als wirkliches Mitglied engagirt und betrat daselbst zum erstenmale als Arsace in Rossini's Semiramis mit großem Erfolg die Bühne. 1836 unternahm sie eine Kunstreise nach Dresden, wo sie nach ihrer ersten Gastrolle (Tancred) sogleich engagirt wurde. 1838 gastirte sie in Wien und Berlin und gab in Leipzig und Breslau mit dem glänzendsten Erfolge Concerte. Sie ist vielleicht die erste jetzt lebende deutsche Altistin. Der Umfang ihrer vollen, glockenhellen, starken und dabei doch geschmeidigen Stimme reicht vom tiefen F bis zum hohen A. Das Register ist gleichmäßig ausgebildet, der Vortrag voll Gefühl und Begeisterung. Ihre Parthien sind: Tancred, Romeo, Sextus, Armande (im Crocciato), Malcolm (donna del lago), Oberpriesterin (in der Vestalin). Auch hat sie einigemal mit Erfolg den Othello gesungen. Hinreißend ist sie im Vortrage von Liedern. Eine reizende Persönlichkeit unterstützt ihre lebendige Darstellung und man kann sie in vieler Beziehung auch eine dram. Sängerin nennen. (C. H. n.)

Both (L. W.), pseudonymer Name der Herausgeber des Bühnenrepertoirs des Auslandes, Berlin bei Hayn. Der königl. preuß. Hofschausp. Schneider und der Artilleriehauptmann Dr. W. Förster verbanden sich im Jahre 1827 zu einer gemeinschaftlichen Bearbeitung und Herausgabe franz., engl., ital., span. und russischer Stücke, von denen die ersten sämmtlich auf dem königl. Hoftheater in Berlin aufgeführt wurden. Mit dem Beginn des 2. Bandes übernahm jedoch L. Schneider allein die Leitung des Unternehmens und führt

dasselbe auch gegenwärtig noch unter dem gewählten Namen B. (engl. beide) fort. Erschienen sind bis jetzt 9 Bände mit 72 Uebersetzungen und Bearbeitungen, die Mehrzahl nach franz. und engl. Originalen, indessen haben besonders die span., ital., russ. und poln. für die Kenntniß der dramat. Literatur jener Länder besondern Werth. Unter den Mitarbeitern finden sich die geachtesten und bekanntesten Namen deutscher Bühnendichter. Der Preis der einzelnen Stücke ist ungemein billig und das Ganze ein fast unentbehrliches Werk für jedes kleine Theater. (R. B.)

Bouffé, geb. am Ende des vor. Jahrh. zu Paris, Mitglied des Gymnase-dramatique. Er ist ganz Schausp.; jedes Haar, jede Bewegung, jeder Gedanke an ihm ist Künstler, im Leben sowohl, wie auf der Scene, daher kommt es, daß B. sich nur von 5 Uhr Abends bis Mitternacht leben fühlt, daß er nur in dieser Zeit recht eigentlich das Glück empfindet, zu existiren. Zu Haus, auf der Promenade ist er mürrisch, krank, gedankenvoll, unzufrieden; auf der Scene aber, vor den Lampen, seinem Publikum gegenüber, wird er belebt, lacht, scherzt, ist zufrieden und fühlt sich glücklich. Ehe B. das Panorama-dramatique betrat, wo er seine theatralische Laufbahn begann, war er Bijoutier. B. studirt die geringste Rolle mit dem größten Eifer und man kann von ihm wohl behaupten, daß jede ein ächtes Porträt ist. Später kam er auf das Théâtre des Nouveautés, wo er sein geistreiches Spiel besser zeigen konnte. Aber auch dies Engagement war nur eine Sprosse, auf die er sich stützte, um zu dem Gymnase zu gelangen, wo er sich einen ausgezeichneten Ruf erworben hat. (A.)

Bouillōns (Garder.), 1) das Krausgold und Krausfilber, welches zu Knöpfen, Stickereien u. dergl. verwendet wird. 2) Die Raupen, die aus Gold- und Silberlahn und Seide gefertigt und zum Schmucke an Epaulettes, Hutcordons und Agraffen, auch zu Besätzen und Einfassungen gebraucht werden. Beim Theater braucht man gewöhnlich falsche, oder sogenannte halbächte B., die man sowohl bei Schmidtmer und andern Fabrikanten in Nürnberg, als aus der Fabrik von Thiele und Steiner in Freiberg und aus den Gold- und Silberfabriken zu Berlin, Magdeburg, Dresden u. s. w. in vorzüglicher Güte erhält. Diese halbächten B. sehen besser aus, als die ächten, müssen jedoch stets sorgfältig in Seidenpapier gepackt werden, weil sie sonst sehr bald alles Ansehen verlieren.

Bōūīlly (Jean Nicolas), geb. um 1765 in Tours, studirte in Orleans die Rechte und wurde dann Parlamentsadvocat in Paris. In seinem 25. Jahre schrieb er die komische Oper: Pierre le Grand, Musik von Grétry, die glück-

lichen Erfolg hatte. Beim Ausbruche der Revolution hing er begeistert an den Principien derselben, mußte sich jedoch in der Schreckensperiode in seine Vaterstadt zurückziehen, wo er später mehrere obrigkeitliche Posten begleitete. Hierauf wandte er sich ganz der dram. Poesie zu und schrieb für das Théâtre français: l'Abbé de l'Epée, ein Drama, dem der glänzendste Erfolg zu Theil wurde; ferner: Madame de Sévigné, Lustspiel, welches sich lange auf dem Repertoire erhalten hat. Für die Académie royale de musique schrieb er: les jeux floraux; für die Opéra comique: la jeunesse de Henri IV., la famille américaine; J. J. Rousseau à ses derniers momens, Léonore, ou l'Amour conjugal; les deux journées; Héléna, Zoë; le sejour militaire; Françoise, l'intrigue aux fenêtres. Für das Theater Vaudeville: Haine aux femmes mit Joseph Pain, Florian, Berquin, Teniers, Fanchon la vielleuse, la vieillesse de Piron, la manie des romans mit Emanuel Dupaty, Agnès Sorel, la belle cordière. Sein Styl ist correct und lebhaft, aber mitunter etwas geziert. (R. S.)

Nachtrag.

Bamberg (Theaterstat.), Hauptstadt des baierischen Obermainkreises mit 18,600 Einw. Das erste regelmäßige Schauspiel finden wir in B. 1796 unter Schantrochs Direction, der im Gasthause zum goldenen Adler kurze Zeit Vorstellungen gab; nach ihm spielte Quandt mit seiner Gesellschaft in der Aula. 1808 vereinigte sich der bekannte Dichter Graf Julius von Soden mit dem Kaffetier Kauer zur Errichtung eines neuen Theaters, welches der Letztere auf eigene Kosten in seinem Hause erbaute. Beide führten vereint die Direction, mußten jedoch schon 1809 mit einem Verluste von 2600 Fl. von dem Unternehmen abstehen. Es bildete sich nun ein Actienverein zur Erhaltung des Theaters, welches unter von Holbeins Direction kam und einen Zuschuß von 4000 Fl. jährlich erhielt. Dies war die Blüthenzeit des Theaters zu B., von Holbein hatte einen trefflichen Künstlerkreis, unter welchem der geniale Hofmann als Musikdirector, Baader als Tenorist war, zusammengebracht und leitete das Ganze mit steuerkundiger Hand. Bald aber ermüdete der Actienverein, ging auseinander und

die Direction ging in Markus's Hände über, der in kurzer Zeit über 3000 Fl. verlor. Ihm folgte Freiherr von Lichtenstein, der nach einem bedeutenden Verluste den Directoren Steinau u. Brandt Platz machte, die 3 Jahre (1814—16) das Theater zu B. führten, dann aber ihr ganzes, sehr bedeutendes Inventarium zurücklassen mußten. Klostermeyer und Hippe folgten 1817, ließen aber bald ihre Gesellschaft in der höchsten Noth zurück. Ein Comite, aus dem Grafen Bamberg, Dr. Pfeiffer und von Welling bestehend, übernahm nun die Leitung, überließen sie aber nach einem großen Verluste an Director Bode, der indessen in B. eben so wenig Seide spann, als seine Nachfolger Christl, Weinmüller, A. Lewald und Schäffer, von denen besonders der Letztere seine ganze Habe verkaufte, um als ehrlicher Mann B. zu verlassen. C. M. Heigel überließ nach kurzer Directionsführung dem Theatereigenthümer seine dürftige Garderobe und eine höchst verschuldete darbende Gesellschaft. Gebhardt und Stein spielten nun einige Zeit mit ihren Familien in B., wodurch das Unerhörte geschah, daß dieselben etwas profitirten; Stein aber, der später die Direction allein übernahm, mußte schwer dafür büßen. Director Lutz kam in schöner Equipage nach B. und verließ es bald zu Fuß und verarmt; Schemmer verließ nach kurzer Leitung des Theaters B. in stiller Nacht und ließ seinen Gläubigern ein Inventar zurück, welches gerade die Licitationskosten deckte. Dr. Lorenz hat mit rastloser Mühe die vermögenden Bewohner B.s zu einer größern Theilnahme am Theater zu bringen gesucht, auch wirklich eine momentane genügende Unterstützung desselben erlangt; aber auch er erlag dem Fatum und Director Stein hat 1838 abermals 600 Fl. in B. eingebüßt. Aeußerlich ist das Theater zu B. ein freundliches Privathaus, im Innern ist es beschränkt, aber zweckmäßig eingerichtet; es faßt in Parterre, 2 Reihen Logen und Gallerie 600 Zuschauer. Die höchste Einnahme sind 300 Fl. Das Abonnement beträgt wechselnd 500—900 Fl. monatlich. Zu verschiedenen Zeiten hatte das Theater bedeutende Zuschüsse; z. B. 2000 Fl. vom König Maximilian, die jedoch nach dessen Tode eingezogen wurden; dann 2000 Fl. vom Herzog Wilhelm, die später auch Herzog Max von Baiern eine Zeit lang zahlte. Auch der Magistrat bewilligte 50 Fl. monatlich. Das Orchester besteht aus 28 Personen, die für den Winter 1780 Fl. erhalten. Spieltage sind Sonntag, Mittwoch und Freitag. Der Geschmack neigt sich fast ausschließlich der Oper zu und bei der besten Schauspielvorstellung sind selten 10 Fl. über die Kosten übrig. Die Spielzeit ist vom October bis Ende März; außer dieser Zeit vermag fast nichts das Publikum anzuziehen. (G. B.)

Becker (Karl), geb. 1798 zu Mainz. Ein jugendlicher Versuch vor Davoust's Augen auf dem Apollotheater zu Hamburg erwarb ihm die Gönnerschaft des Marschalls und das Versprechen, für die Ausbildung des Jünglings zur franz. Kunst in Paris Sorge tragen zu wollen. Diese mäcenatische Idee verschwand jedoch, als sich das Schicksal der franz. Adler gewendet hatte, und B. begann die steile deutsche Künstlerfahrt 1818 mit einem kleinen Engagement in Frankfurt a. M., von wo ihn jedoch schon in 3 Jahren sein Glücksstern als ersten jugendlichen Liebhaber an das damals so glänzende darmstädter Hoftheater führte. 1825 ward er nach Dresden berufen, wo er unter Tiecks fördernden Auspicien 6 Jahre der Thätigkeit und des inneren Fortschreitens verlebte. Seit 1831 befindet sich B., allgemein geachtet als Mensch und geschätzt als Künstler, in Frankfurt a. M., wo er sich dermalen in dem Fache der tragischen Helden- und Charakterrollen im Trauer-, Schau- und Lustspiele bewegt, und unterstützt von seiner Persönlichkeit und fügsamen Individualität, ein sehr umfassendes Repertoire erworben hat. Tell, Macbeth, Fiesko, Egmont, Manuel, Kean, Garrick, Marinelli, Wallenfeld, Perin, Klinker, Ringelstern sind seine vorzüglichsten Rollen. In einer Reihe von 18 Jahren gastirte B. an den Theatern von Leipzig, Dresden, Karlsruhe, Braunschweig, Mainz, Wiesbaden, Darmstadt, Kassel, Wien und Berlin, hier und da zu mehrfach wiederholten Malen. Als darstellender Künstler nähert sich B. in seiner Art und Weise den ausgezeichneten Schauspielern Englands, worin sich wohl unläugbar Tiecks Einfluß kund gibt. Sein Erscheinen hat etwas ächt Künstlerisches; sein Aeußeres zeigt höchste Sorgfalt, Charakteristik und Eleganz; sein Organ ist voll, kräftig und wohlmodulirt. Als Declamator in den Frankfurter Museums-Abenden ist vorzugsweise B. erwünscht und gut aufgenommen. (D. M.)

Bengalisches Feuer, s. Indianisches Feuer.

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Blum, Robert / Blum, Robert / Herloßsohn, Karl,

Allgemeines Theater-Lexikon oder Encyklopädie alles Wissenswerthen für Bü
hnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde

Bd.: 1

Altenburg [u.a.] 1846
L.eleg.g. 397 x-1/2
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10574767-2